

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

CEZARIO CALDEIRA SAITER

O ORIGINÁRIO DA ARTE EM MARTIN HEIDEGGER

VITÓRIA

2017

CEZARIO CALDEIRA SAITER

O ORIGINÁRIO DA ARTE EM MARTIN HEIDEGGER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia na área de concentração de Filosofia Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa

VITÓRIA

2017

CEZARIO CALDEIRA SAITER

O ORIGINÁRIO DA ARTE EM MARTIN HEIDEGGER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia na área de concentração em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Silveira da Costa

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa

(Universidade Federal Do Espírito Santo - UFES)

**Membro Interno – Prof. Dr. Rafael da Silva Paes
Henriques**

(Universidade Federal Do Espírito Santo - UFES)

**Membro Externo – Prof. Dr. Affonso Henrique Vieira da
Costa**

(Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ)

DEDICATÓRIA

*Para meu pai (in memoriam) e minha mãe,
de certa maneira meus originários.*

Para Flávia, minha verdade.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof.º Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa, pela paciência e ajuda nos momentos difíceis.

Ao Prof.º Dr. Fernando Mendes Pessoa, pelo incentivo oferecido no processo da jornada.

Aos membros da banca examinadora, pelo aceite do convite.

Aos colegas discentes da turma de 2015.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo, seus professores e funcionários.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo, pelo apoio concedido.

À família, aos amigos e aos colegas de trabalho .

À Flávia, minha primeira leitora.

"A resposta certa, não importa nada: o essencial é que as perguntas estejam certas".

Mário Quintana

RESUMO

Procurar por um originário da obra arte, por algo que permeie toda a arte, é uma busca pela essência da arte, porém, como nos alerta Martin Heidegger em sua conferência sobre o tema, a essência não é algo estático e petrificado, mas aquilo que existe em vigor na própria obra. O caminho empreendido pelo pensador alemão parte das maneiras mais tradicionais em que a arte é pensada, para chegar, a partir dessas mesmas maneiras, a uma nova possibilidade de compreensão de onde promana a verdadeira origem da arte.

Palavras-chave: Arte, originário, verdade.

ABSTRACT

To search for an origin of artwork, for something that permeates all art, is a quest for the essence of art, but, as Martin Heidegger warns us in his lecture on the subject, essence is not something static and petrified, but what exists in itself. The path taken by the German philosopher starts from the most traditional ways in which art is thought, to arrive, from these same manners, to a new possibility of understanding where the true origin of art proceeds.

Keywords: Art, origin, truth.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A ORIGEM DO ORIGINÁRIO, A ORIGEM DA ARTE.....	14
2.1 OBRA, ARTISTA E ARTE.....	19
2.2 A TRADIÇÃO PENSA A OBRA DE ARTE.....	22
2.2.1 Conceitos prévios e <i>vivência estética</i>.....	26
3 A COISA NA OBRA.....	30
3.1 O <i>SER-UTENSÍLIO</i> DO <i>UTENSÍLIO</i> DESVELADO PELO QUADRO DE VAN GOGH.....	40
4 VERDADE, TERRA E MUNDO.....	49
4.1 O LUGAR DA VERDADE.....	49
4.2 FUNDAMENTO DA VERDADE.....	53
4.2.1 A Questão da Transcendência.....	60
4.3 VERDADE E LIBERDADE.....	65
4.4 O VELAR E O DESVELAR, TERRA E MUNDO.....	71

4.5 A ESSÊNCIA DA ARTE.....	79
5 CONCLUSÃO.....	83
REFERÊNCIAS.....	88

1 INTRODUÇÃO

Podemos pensar toda busca como uma jornada, e que toda ela tem um ponto de origem, um começo condutor, iniciado por uma demanda. As demandas podem apresentar características distintas — uma heroica, onde o personagem efetua o caminho por uma razão “superior” que o guia, sendo levado para além do conhecido, e outra cotidiana, mundanamente efetuada de modo quase automático pelos percursos já traçados, que acabam se portando como velhos conhecidos durante a procura. Jornada também pode ser a narrativa daquilo que se busca, e, neste sentido, utilizamos a concepção de jornada como elemento metafórico para que o leitor possa situar-se no contexto do que se segue nesta dissertação.

O começo de minha jornada pessoal na busca pela “natureza” da arte inicia-se durante a graduação como professor de artes; como professor, acredito ser essencial que o questionamento e o espírito de investigação estejam presentificados; por conta disso, mesmo depois de uma ampla formação em que tive contato com disciplinas de teorias da arte, ainda não conseguia encontrar nelas o que acreditava ser importante para “entender” o que fazia arte tornar-se “Arte”, ou seja: por que as variadas artes, estando presentes em nossa história durante tanto tempo e permanecendo ainda presentes, parecem tão diferentes entre si e mesmo assim recebem a denominação de “Arte”?

O primeiro trabalho de Martin Heidegger a que tive acesso foi justamente sua conferência: *A Origem da Obra de Arte*. Devo dizer que a palavra empregada no título, *origem*, me estimulou a começar a jornada pelas sendas heideggerianas; afinal, se eu poderia encontrar algo como uma origem da arte, poderia encontrar a resposta que estava procurando.

Após um longo percurso de leitura, devo afirmar que não encontrei a resposta que acreditava precisar e tenho todas as indagações, certo de que ainda vou levá-las comigo por toda a vida. Se existe algo (e existem muitos “algos”) que aprendi com

Heidegger, é que, principalmente em termos de arte, não podemos focar nas respostas e sim observar mais atentamente as perguntas.

Buscar algo como uma essência da arte, como uma resposta para a natureza da mesma, não vai nos entregar nada de diferente daquilo que já não temos nas maneiras tradicionais de se entendê-la. Não que estas maneiras não tenham relevância, mas, quando Heidegger fala da questão do originário da arte diz sobre algo que não pode ser encontrado nestas formas de se pensar a arte.

Deste modo, não é menos importante frisar que Heidegger atua situando estes processos mais conhecidos de se pensar a arte, seja pela estética ou pela historiografia, para pontuar as diferenças daquilo que é buscado por ele em sua investigação.

Questões que se relacionam com o tema da arte e que perpassam outros trabalhos de Heidegger (e mesmo boa parte da tradição filosófica), podem ser encontrados em sua conferência sobre a obra de arte. Temas trabalhados pelo pensador incluem a questão da essência, verdade, fundamento, mundo entre outros, são trabalhados pelo autor em vários escritos de seus escritos. Sejam textos de conferências, ensaios, preleções ou obras pensadas diretamente para publicação, atuam no sentido de estabelecer um rico *corpus* teórico para pesquisa em Heidegger.

Dada a importância que a linguagem assume em seu pensamento, deve-se frisar que alguns detalhes referentes ao uso de fontes primárias de pesquisa foram assumido para o desenvolvimento desta dissertação, almejando a construção de maior coesão teórica; da mesma forma, justifica-se o uso de determinadas edições e termos específicos de tradução, pois os mesmos possuem demasiada importância na bibliografia do autor.

Dessa maneira, procurou-se disponibilizar, entre parênteses, o termo original em alemão e, na sequência, o uso traduzido do termo; isto porque, em alguns casos, um mesmo termo pode conter traduções diferentes, e, mesmo para quem não lê a língua alemã, é interessante verificar, junto ao dicionário, a tradução e como ela pode ampliar o horizonte de interpretação dos textos.

É importante salientar que, devido às particularidades de Heidegger em relação ao uso da linguagem, optou-se por manter o texto original em alemão sempre que o mesmo estivesse disponível em edição bilíngue. É o caso da edição da conferência sobre a obra de arte, bem como da edição de *Ser e Tempo*, além do texto sobre a essência do fundamento.

A possibilidade dos termos utilizados pelo tradutor podem fazer uma enorme diferença na compreensão do pensamento de Heidegger, como, por exemplo, o famoso termo *Dasein*, que geralmente é traduzido em português por *ser-aí*. Sem entrar no mérito da tradução especificamente, optou-se por utilizar o termo no original, visto que o mesmo já é amplamente difundido e conhecido por uma grande soma de leitores e estudiosos de filosofia. A opção também segue a diretriz do tradutor da edição de *Ser e Tempo* aqui utilizada.

Optou-se por utilizar aqui o termo traduzido de *Seiendes* como *ente* ao invés de *sendo*, como utilizado na edição da conferência: *A Origem da Obra de Arte*, por conta de seu amplo uso na filosofia, e também por ser esta escolha mais difundida nas traduções em língua portuguesa.

Alguns textos de comentadores foram utilizados para ampliar a compreensão da interpretação da filosofia de Heidegger. Os textos comentados muitas vezes lançam luz sobre alguma dificuldade de entendimento, ou mesmo mostram algum equívoco do pesquisador em sua própria interpretação. Em alguns momentos de dúvida, recorrer ao comentador pode aclarar a dificuldade que paralisa a continuidade da pesquisa.

Apesar de as ressalvas pertinentes aos modos mais correntes de pesquisa em arte surgirem constantemente no decorrer da dissertação, devo salientar que os livros de história e teoria da arte foram importantes para um acesso, mesmo que tangencial, com o tema da pesquisa. Assim como o uso de dicionários temáticos, o uso daqueles materiais serviram para uma melhor compreensão não só das pontuações e ressalvas de Heidegger em relação ao tratamento que os mesmos dispõem sobre a arte, mas também para um acesso direto ao seu modo específico de tratar seu “objeto” de estudo. Os textos referentes aos tratados de estética utilizados aqui foram pertinentes também, pelos motivos elencados acima, bem como para um acesso direto ao texto quando o mesmo foi citado por Heidegger no decorrer da pesquisa.

O capítulo ***A Origem do Originário, a Origem da Arte*** situa a questão da arte verificando seu termo chave e o tratamento dado à arte pela tradição das disciplinas que a estudam. O terceiro capítulo, ***A Coisa na Obra***, trata a questão de coisa da obra, e como esse aspecto serve de ponto de partida para Heidegger demonstrar suas considerações sobre a obra de arte, através do exemplo do quadro de Van Gogh "Par de Sapatos" (1886). Em ***Verdade, Terra e Mundo*** os conceitos fundamentais do autor são demonstrados para se chegar à essência da arte. E, finalmente, na conclusão, propõe-se uma síntese da pesquisa onde são feitas algumas considerações sobre a conferência de Heidegger em relação à *poiesis*.

2 A ORIGEM DO ORIGINÁRIO, A ORIGEM DA ARTE

No começo da conferência intitulada *A Origem da Obra de Arte*, Martin Heidegger esclarece que a palavra *originário* (Ursprung) diz: “(...) aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como é” (HEIDEGGER, 2010, p. 35). O conceito de origem empregado pelo pensador não diz respeito apenas a um simples começo; não tem o sentido de geração passada de algo de que se fala agora, diz mais: mapa de uma origem e de seus elementos permanentes que ainda se justificam no fenômeno; de uma questão que aconteceu e que ainda acontece, uma origem que ainda é um originar, que reverbera no presente.

Origem, originário, originar: estes termos provocam uma reflexão circular quando pensamos nas palavras de Heidegger; se pensamos sempre em origem como um evento inicial, o originário empregado faz o caminho de fundamentar o que ainda podemos ver, o que ainda está presente, que permanece sempre se demonstrando.

Como pensar o originário da obra de arte? Pensar na origem da arte seria apenas estabelecer um referencial cronológico como que determinado por uma historiografia? Olhar para o passado e verificar um ponto que seja um parâmetro de princípio, como um momento de ignição que principia o fogo?

Estariam essas obras tão distantes de nós a ponto de enxergarmos-las como um passo inicial na criação artística, ou mesmo como um tipo de pré-arte? Qual pode ser a relação pensada entre aquelas pinturas e uma pintura renascentista, moderna, ou até mesmo as artes conceituais iniciadas no século XX? Quais fundamentos permeiam as obras de arte de todos os tempos e que nos levam a classificá-las com a importância daquilo que é denominado de artístico? Uma certeza ao confrontar estas indagações é que elas não permitem respostas fáceis; ou, mesmo que se saiba se podem ter alguma resposta satisfatória que não

pareça deslocada e fora de propósito, como uma resposta quase errada. A certeza que sobra é saber que não temos certeza da possibilidade de resposta.

Decerto, qualquer possibilidade de se encontrar alguma resposta não pode ser pensada nas maneiras mais correntes de se investigar a arte. As teorias e processos de pesquisa histórica não parecem preocupados em investigar qualquer relação mais originária da obra de arte. Antes, parecem mais focadas em encontrar formas de registro e de catalogação, ou mesmo de determinação de características comuns com as quais possam ser encaixadas as obras com definições a priori que lhe permitam um acesso mais rápido e imediato. De qualquer maneira, esses processos não parecem interessados num aprofundamento das questões que possam indicar o originário da arte.

Se olharmos para os manuais de história da arte, podemos elencar algumas informações que nos deem pistas do que é investigado pelas maneiras mais corriqueiras de pesquisa e mesmo alguns indícios daquilo que estamos procurando, que não têm relação com o tipo de busca desses tipos de estudo. Veremos, por exemplo, que as manifestações artísticas acompanham a humanidade desde há muito tempo, e, mesmo que em diferentes períodos históricos, a concepção do que denominamos arte tenha sido diferente, podemos verificar uma relação entre as obras do passado e do presente.

Povos de diferentes culturas e tradições sempre criaram obras de arte em diferentes contextos e situações. Motivações religiosas, econômicas, sociais, ou mesmo puramente estéticas¹, motivaram a geração de uma grande somatória de obras, de processos artísticos, técnicas e emprego de materiais.

1 O termo estética empregado aqui denota o aspecto de harmonia e beleza, temas amplamente discutidos quando se trata de falar sobre obras de arte, principalmente nos tratados de Estética (como ramo do pensamento que fala sobre a arte) criados na história do pensamento.

Assim como a grande quantidade de obras, também possuímos, em nosso arcabouço teórico, uma grande quantidade de material que discute a arte e seus fundamentos; muitos dos considerados grandes pensadores trataram sobre a arte e seu fazer, produzindo escritos que avolumam as bibliotecas do pensamento humano.

Mas, o que traz Heidegger de “original” sobre a arte que possa suscitar interesse para quem busca entender o tema? Quando fala de um originário da arte, exatamente a que se refere o pensador?

Quando Heidegger evoca um originário da arte e estabelece a significação de algo que permanece nas obras, como este originário, indica algo mais fundamental do que uma classificação temporal ou um encadeamento de características comuns, de técnicas, de temas, de suportes e de materiais empregados. O pensador está falando de algo que é duradouro e que promana da obra mas que não se resume a um conjunto de características elencadas.

Aber so wenig wie durch eine Aufsammlung von Merkmalen an vorhandenen Kunstwerken läßt sich das Wesen der Kunst durch eine Ableitung hat im voraus schon jene Bestimmungen im blick, die zureichen müssen, um uns das, was wir im voraus für ein Kunstwerke halten, als ein solches darzubieten (HEIDEGGER, 2010, p. 38).

[...] assim como não se deixa depreender a essência da arte através de um levantamento de características das obras existentes, também não se deixa depreender a essência da arte através da dedução de conceitos superiores, pois também esta dedução já tem em vista oferecer como tal aquilo que nós de antemão consideramos como obra de arte (HEIDEGGER, 2010 p. 39).

A essência da arte, diz Heidegger, não pode ser definida ou encontrada onde apenas caracterizamos a mesma com predicados decididos de antemão. Quando definidos previamente, estamos delimitando o que “deve” ser a arte e não aquilo que podemos deixar que a obra diga por si mesma.

Mas o que quer dizer Heidegger quando evoca a essência da arte? Essência tem, em sentido *lato*, o significado de substância, de algo que existe em cada ente de sua “espécie”, que é comum a todos os tipos determinados e investigados; essência diz aquilo que podemos encontrar na resposta do que algo é:

Das Wesen gibt sich im Gattungs- und Allgemeinbegrif, der das Eine vorstellt, das für Vieles gleich gilt. Dieses Gleich-giltige Wesen (die Wesenheit im Sinne der *essentia*) ist aber nur das unwesentliche Wesen (HEIDEGGER, 2010, p. 124).

A essência se dá no conceito genérico e universal, que representa o uno que vale igualmente para muitos. Porém, esta essência sem diferenças (a essencialidade no sentido da *essentia*) é apenas a essência não-essencial (HEIDEGGER, 2010, p. 125).

Uma essência planificadora, que se vale de um conceito para estabelecer um parâmetro de validade para toda uma determinada espécie é justamente aquilo que Heidegger não procura quando fala do originário da obra de arte. A essência verdadeira para ele se determina pelo *ser* verdadeiro do ente (HEIDEGGER, 2010, p. 125).

Heidegger então procura no fenômeno aquilo que não pode ser encontrado pelo investigar mais comum e sistematizado das ciências e teorias tradicionais. A pergunta pelo ser do ente é aquilo que ele procura e que pode indicar o aspecto originário e verdadeiro da arte. E o que é a *pergunta pelo ser*?

A fim de aprender a formular essa questão, Heidegger procurou determinar de maneira ontologicamente positiva o ser do ser-aí humano em si mesmo, ao invés de compreendê-lo, juntamente com a metafísica até aqui a partir de um ser infinito que é sempre, como o apenas-finito (GADAMER, 2012a, p. 335).

A pergunta pelo ser passa invariavelmente pela pergunta pelo ser do homem. Heidegger denominou que a pergunta pelo ser passa especificamente pelo ente

que nós mesmos somos na existência; este ente foi denominado de *Dasein*² e é pelo questionar do mesmo que se pode investigar a questão do ser de cada ente.

Dieses Seiende, das wir selbst je sind und das unter anderem die Seinsmöglichkeit des Fragens hat, fassen wir terminologisch als *Dasein*. Die ausdrückliche und durchsichtige Fragestellung nach dem Sinn von Sein verlangt eine vorgängige angemessene Explikation eines Seienden (*Dasein*) hinsichtlich seines Seins (HEIDEGGER, 2012c, p. 46).

Esse ente que somos cada vez nós mesmos e que tem, entre outras possibilidades-de-ser, a possibilidade-de-ser do perguntar, nós o apreendemos terminologicamente como *Dasein*. Fazer de modo transparente a pergunta pelo sentido de ser exige uma adequada exposição prévia de um ente (*Dasein*) quanto ao seu ser (HEIDEGGER, 2012c, p. 47).

É sempre o ente que nós mesmos somos, possuindo diante de si as questões no aqui e agora, que pode efetuar as investigações pelo ser dos entes de maneira geral. Enquanto *Dasein*, somos os que podem inquirir para que se encontre o acesso do fenômeno como ele se demonstra.

Mas não é próprio do *Dasein*, como assinala Heidegger, ser um ente que se sobreponha aos outros entes no questionar, e sim um ente que pode constituir uma relação no próprio modo do questionar no trato com os outros entes na pergunta essencial pelo ser (HEIDEGGER, 2012c, p. 59). É o seu próprio ser que está em jogo no seu modo de relação com os outros entes (HEIDEGGER, 2012c, p. 59).

É por este acesso que poderemos começar a verificar exatamente o que é uma inquirição do originário da obra de arte; pelas vias abertas pelo *Dasein*, que permite o ingresso ao ser do entes, enquanto atua para demonstrar o seu próprio ser. “Das dem *Dasein* zugehörige Seinsverständnis betrifft daher gleichursprünglich das Verstehen von só etwas wie 'Welt' und Verstehen des Seins des Seienden, das innerhalb der Welt zugänglich wird” (HEIDEGGER, 2012c,

² O termo *Dasein* é geralmente traduzido em português por *ser-aí*. Aqui optou-se por manter a grafia original em alemão.

p. 62). “O entendimento-do-ser inerente ao *Dasein* concerne, pois, de modo igualmente originário, ao entendimento de algo como “mundo” e ao entendimento do ser do ente que é acessível no interior do mundo” (HEIDEGGER, 2012c, p. 63).

Sem a devida delimitação inicial da jornada não é possível apontar o caminho procurado. As questões concernentes ao que se pretende investigar sobre o originário da obra de arte devem ser delimitadas para que não se confronte justamente com aquilo que não pode dizer qual o questionar essencial.

O originário da arte tem de ser buscado pela essência da mesma, não numa resposta sobre características ou modos da obra, mas por aquilo que *vígora*³ e pode encontrar o que de mais fundamental há na constituição da obra de arte. Aquilo que está plenamente em atuação quando perguntamos pelo originário de algo.

2.1 OBRA, ARTISTA E ARTE

A arte é originada do ofício do artista. A obra pressupõe um criador, pois só existe a obra na medida em que alguém a crie. Obra e artista são partes integrantes do que denominamos arte; ou seja, a “condição” que permite que artista e obra existam (HEIDEGGER, 2010, p. 37).

Como pode ser uma obra de arte para que a definamos exatamente como tal? Pensamos em arte e pensamos na via de mão dupla, de quem a cria e de quem a

³ Importante e esclarecedora a nota de tradução de Emmanuel Carneiro Leão sobre o termo utilizado por Heidegger quando este se refere à essência: “**A Essência** = *das Wesen*: o substantivo alemão *Wesen* deriva-se do verbo *wesen*, hoje usado apenas em algumas formas, como *gewesen* (sido), *abwesend* (ausente), *an-wesend* (presente) e *Wesen* (essência, natureza, quiddidade). Esse substantivo não designa, no texto, essência, natureza, quiddidade, mas a *estrutura em que vigora*, isto é, *desenvolve a força de seu vigor*, o **agir**. Para exprimir esse sentido, escreve-se a palavra Essência sempre com maiúscula”. In: HEIDEGGER, M. *Carta sobre o humanismo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p. 23.

recebe. O artista como criador e o receptor, o público, que aprecia e frui a obra do artista.

Pelo modo do artista temos aquele que definiu como a obra foi produzida, o criador absoluto que, com suas próprias mãos e olhar acurado, possibilitou que determinada obra existisse. “Das Werk entspringt nach der gewöhnlichen Vorstellung aus der und durch die Tätigkeit des Künstlers. Wodurch aber und woher ist der Künstler das, was er ist?” (HEIDEGGER, 2010, p. 34) .“A obra surge através e a partir da atividade do artista, segundo a opinião corrente. Porém, de onde e através do que o artista é o que é?” (HEIDEGGER, 2010, p. 35). Sem a condição da arte, nem obra nem artista seriam o que são.

So notwendig der Künstler in einer anderen Weise der Ursprung des Werkes ist als das Werk der Ursprung des Künstler, só gewiß ist die Kunst in einer noch anderen Weise der Ursprung für den Künstler und das Werk zumal (HEIDEGGER, 2010, p. 36).

Assim como o artista é a origem da obra de um modo necessariamente diferente daquele que a obra é a origem do artista, é também certo que a arte, ainda de um outro modo, é, ao mesmo tempo, o originário para o artista e para a obra (HEIDEGGER, 2010, p. 37).

Obra e artista são um com o outro pela arte, ou seja, a arte condiciona (mas não no sentido de imposição) que existam tanto artista quanto suas obras. E por esse viés do artista costumamos levantar a importância do mesmo como criador.

Na obra produzida pelo artista vemos qual sua capacidade de criação, seu “talento” para o ofício. Avaliamos pela obra a qualidade do trabalho de quem a criou e, mesmo sem qualquer noção de processos de criação, damos o veredito pela qualidade do artista avaliando sua capacidade de produzir obras de arte.

Quando verdadeiramente apreciamos uma determinada obra de arte e nos deleitamos com ela, evocamos as qualidades ímpares de quem a criou. O artista

tem, para nós, o aspecto de um gênio⁴ que viu e produziu o que ninguém mais poderia fazer. Cada artista, dentro de sua genialidade criadora, definirá obras tão únicas que podem competir em nosso deleite, mas serão exclusivas, assim como os sujeitos artistas que a criaram. O artista é aquele que vai nos confrontar com “sua” arte em forma de obra e nos demonstrar sua genialidade quanto mais apreciamos sua criação.

O artista parece ver, no material que emprega para criar, algo que não temos capacidade de fazer. E, pela sua mãos e habilidade, consegue moldar obras que nos fazem sentir uma gama de sensações, remetendo-nos para o campo da apreciação artística. Em verdade, parece ser por meio de quem recebe a arte que se confirmam os grandes “mestres” criadores de suas obras.

Assim como temos a noção de um sujeito criador, aplicamos também a concepção de que cada um vai saber definir aquilo que é uma obra de “qualidade” para si mesmo. O gosto de cada um, suas particularidades, sua subjetividade, são o caminho que pode endossar as “grandes” obras. Quanto mais sucesso entre o público faz uma obra, maior é seu “poder” artístico. É o expectador quem vai definir a qualidade da arte apreciada. Quanto maior o sucesso de uma obra, mais ela parece ser considerada uma grande parte da arte, e seu criador como um grande artista. “Do mesmo modo que gênio, o juízo daquele que contempla a obra também não pode ser concebido como a aplicação de conceitos” (GADAMER, 2012a, p. 339).

É por via tanto do artista que cria a obra como por quem a experiencia, que a arte parece estabelecer-se e fundamentar sua existência. Artista e espectador ocupam lados que se entrelaçam pela própria obra, e, desta maneira, formam um laço cujo nó central é denominado de *Arte*.

4 A definição do gênio enquanto artista criador foi definida por Kant, que categoricamente afirma: “Gênio é o talento que dá a regra à arte” (KANT, 2012, p.163). Ele define também as características aplicadas para que saiba definir o verdadeiro gênio. Cf.KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, 2012.

O que seria, então, a arte como o seu terceiro aspecto, o da própria arte enquanto categoria que gera e produz a importância de artista e obra? Se pensarmos apenas remetendo importância a um aspecto da obra de arte, ora privilegiando o artista como origem da arte, ora o expectador, não parece que podemos abarcar o todo da arte. A procura pelo originário é aquilo que não exclui nenhum dos aspectos de uma determinada investigação.

Devemos então perscrutar a teorização da arte para entender se ela pode referendar o originário da arte na aplicação de uma noção única e válida. A maneira como a estética entende a obra de arte na criação de seus conceitos e aplicações pode realmente encontrar o que não foi alcançado pela concepção dualista de sujeitos diante dos objetos?

2.2 A TRADIÇÃO PENSA A OBRA DE ARTE

Se a arte acompanha a humanidade desde suas primeiras manifestações rupestres, num tempo de difícil precisão, o pensamento sistematizado e a teorização sobre o fazer artístico principia com a cultura grega. Assim como todo o pensamento ocidental, é também entre os gregos que despontam os conceitos para o entendimento da dinâmica da arte e suas formas de elaboração.

O primeiro tratado dedicado à teorização das obras de arte surge com Aristóteles, em *Poética*.⁵ Poderíamos recorrer a textos mais antigos em que o *Belo* e o fazer artístico despontam como elementos de investigação nas obras de pensadores anteriores a Aristóteles, mas não o faremos porque não se trata aqui de elaborar um tratado sobre a Estética.⁶

⁵ Cf.: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

⁶ Para mais informações acerca da história da estética clássica e medieval, Cf. PESSOA, F; COSTA, R. **Estética**. Vitória: UFES, 2016. Disponível em:

A palavra *estética* foi cunhada no século XVIII por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) em *Aesthetics*⁷, como uma *ciência do sensível*, para o *belo* e para a *arte*. A estética então se torna uma disciplina para a investigação das obras de arte, que passam a ser analisadas como um fenômeno que merece mais atenção por parte da filosofia.

Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*⁸, cria uma efetiva *teoria da arte*⁹, e estabelece critérios que possam encontrar não só a maneira como podemos ter um *juízo* sobre as obras, como efetivamente entender quais são os processos dos artistas para sua criação. O autor desenvolve as respostas para as perguntas sobre um caráter universal de conceitos que deem sentido ao entendimento da arte e que passem pela fruição e pela produção da mesma.¹⁰

Posteriormente, Hegel (1770-1831)¹¹ – que na afirmação de Heidegger criou a: “[...] mais abrangente reflexão que o ocidente possui sobre a essência da arte [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 203) – estabeleceu, em seu curso de estética, uma perspectiva em que a arte pudesse ser plenamente entendida, inclusive separando o *belo artístico* do *belo natural*; a *criação humana* da *criação da natureza*.¹²

Após surgimento do termo, vários pensadores dedicaram-se ao tema e expuseram as criações e fruições de obras de arte à apreciação das mesmas pelo público,

http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/livros/pdf/primeira_parte_livro_estetica.pdf. Acesso em 25 Out 2016.

⁷ JANAWAY, C. “Historia de la estética”. In: HONDERICH, Ted (ed.). **Enciclopédia OXFORD de Filosofia**. Madrid: Editorial Tecnos, 2008, p. 372-377.

⁸ Cf. KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, 2012.

⁹ Em Teorias da Arte, Anne Cauquelin defende a ideia que, mesmo tendo sido cunhado por Alexandre Baumgarten e utilizado por este como *ciência do sensível*, é com Kant que a *Estética* ganha um aspecto mais formatado como teoria (2005, p. 14).

¹⁰ CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

¹¹ Cf.: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética: O Belo na Arte**. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo, 2009.

¹² Ibid., p. 4.

aos juízos de gosto, às particularidades históricas e à própria condição da arte como motivo para ser pensado e analisado pela filosofia. Investigar a arte tornou-se uma área explorada por vários outros filósofos.

Não é o intento desta pesquisa elencar cada um dos tratados teóricos que pensaram a arte. Não é nosso objetivo dissertar sobre a estética na visão dos vários autores que trabalharam o tema, mas entender o que lhes falta para encontrar o *originário da arte*, bem como utilizar como ponto de partida o diálogo que Heidegger travou com a tradição no desenvolvimento de seu trabalho.

O uso do termo estética aqui, também, não tem a intenção de gerar um caráter discricionário ou de trabalhar qualquer fundamentação de pensamento teórico como um manual, mas seguir cautelosamente a trilha deixada por Heidegger no entendimento do modo de tratamento dado pela tradição na investigação sobre a arte.

Existem variadas maneiras de se entender as obras de arte, seja pela própria estética (como disciplina aplicada da filosofia), seja pela investigação histórica das informações de épocas e modos de produção das obras, pela crítica especializada e publicada em livros e revistas, assim como também pelos próprios escritos dos artistas que pensam o seu fazer, e pelo público que adentra museus e galerias.

Die Werke werden dem öffentlichen und vereinzelt Kunstgenuß zugänglich gemacht. Amtliche Stellen übernehmen die Pflege und Erhaltung der Werke. Kunstkenner und Kunstrichter machen sich mit ihnen zu schaffen. Der Kunsthandel sorgt für den Markt. Die Kunstgeschichtsforschung macht die Werke zum Gegenstand einer Wissenschaft. Doch Begegnen uns in diesem mannigfachen Umtrieb die Werke selbst? (HEIDEGGER, 2010, p. 98).

As obras tornam-se acessíveis ao prazer artístico individual e público. Instituições públicas assumem o cuidado e conservação das obras. Conhecedores e críticos de arte ocupam-se delas. O comércio da arte cuida do mercado. A pesquisa da história da arte torna as obras objeto de uma ciência. Mas as próprias obras vêm ainda ao nosso encontro nestes múltiplos manejos? (HEIDEGGER, 2010, p. 99).

O caráter especial que dispensamos às obras de arte, o cuidado no manejo e na preservação dos museus e das coleções, a produção de material crítico e a própria profissionalização de uma crítica especializada, ou ainda, o volume de visitantes que lotam os muitos museus e galerias ao redor do mundo, tudo isso pode nos dar a dimensão da importância da arte. Mas, como questiona Heidegger, pode nos demonstrar o originário das obras?

O que é essencial e originário na arte pode ser definido por seu manejo, por seu volumoso e dispendioso comércio, ou pela importância de determinadas coleções? Todas essas maneiras de tratar e entender a arte podem nos dar a ideia de sua importância, mas não parece nos direcionar para um entendimento mais fundamental de seu originário.

Não podemos encontrar o que verdadeiramente é a arte nas formas como a tratamos, seja comparando-a, explicando-a, comercializando-a, catalogando-a ou expondo-a. O modo como pensamos as obras de arte não difere de nosso modo cotidiano de pensar as coisas. As obras de arte, nesse tratamento, são como objetos ao alcance de nossos sentidos: são o que temos *à mão* (*Vorhandenen*).

Por tudo isso, é fundamental entender quais impulsos iniciais geram tamanho interesse pela arte e por seu fazer, e como a tarefa de investigar o fenômeno artístico, pelos modos mais corriqueiros de tratamento do mesmo, pode ajudar no encontro do *originário da obra de arte*.

Não se trata de descartar a teorização sobre a arte, nem descaracterizar o que os processos de entendimento das obras (como definidos pela tradição do pensamento ocidental) procuram em suas investigações. Nossa intenção é partir do que tradicionalmente foi pensado sobre a arte para *encontrar o que foi ignorado*: a busca de seus *fundamentos originários* parte da tradição, de como ela definiu a obra de arte e de como estes conceitos não conseguiram encontrar seu fundamento.

2.2.1 Conceitos prévios e *vivência estética*

Heidegger afirma que tanto as objetivações das obras de arte e seus conceitos teóricos prévios, quanto a *subjetivação de sua fruição* e as sensações de um sujeito (a *vivência estética*) foram maneiras com as quais a tradição metafísica discorreu e fundamentou o entendimento sobre a arte, e partiu da definição do que é a arte numa relação *a priori*.

A arte, pelo campo de entendimento da estética, tornou-se o objeto de uma ciência que poderia acolher e “compreender” as particularidades específicas do objeto artístico dadas na *sensação* e partir de definições do que seria uma obra de arte.

Man nennt, fast seit derselben Zeit, da eine eigene Betrachtung über die Kunst und die Künstler anfängt, dieses Betrachten das ästhetische. Die Ästhetik nimmt das Kunstwerk als einen Gegenstand und zwar als den Gegenstand der αἴσθησις, des sinnlichen Vernehmens im weiten Sinne (HEIDEGGER, 2010, p. 200).

Quase desde o mesmo tempo em que começa uma consideração específica sobre a arte e o artista nomeia-se este considerar o estético. A Estética toma a obra de arte como um objeto e, de certo, como o objeto da *aisthesis* [sensação], do perceber sensível em sentido amplo. (HEIDEGGER, 2010, p. 201).

A Estética, como uma *ciência* da arte, transforma a obra em um objeto e cria uma objetivação em definições, características e padrões que servem para determinam o que é e o que não é arte, bem como estabelecer *juízos de valor* para as obras. Para ser uma obra de importância, é preciso antes que esta importância seja demonstrada e definida em críticas e conceitos estabelecidos.

A objetivação do que é artístico, como efetuada pela estética, precisou estabelecer critérios e definições anteriores ao encontro com as obras de arte, e fundamentar um conceito para se encaixar a arte, como um molde. Ou seja, sabemos o que

pensar sobre a arte pelo que foi definido primeiramente como conceito do que é a arte.

Os conceitos específicos em que “encaixamos” as obras produzidas e as especificidades do artista criador correm o risco de gerar uma *fisionomia de manual do entendimento* sobre a arte. Por este ângulo, as obras de arte são configuradas como objetos de análise que podem ser esquadrihados. A pergunta central é: qual a caracterização e a definição de seus objetos? Caso definamos de antemão o que consideramos como arte, não poderemos permitir que os fenômenos se demonstrem *per se*.¹³

[...] Aber so wenig wie durch eine Aufsammlung von Merkmalen an vorhandenen Kunstwerken läßt sich das Wesen der Kunst durch eine Ableitung aus höheren Begriffen gewinnen; denn auch diese Ableitung hat im voraus schon jene Bestimmungen im Blick, die zureichen müssen, um uns das, was wir im voraus für ein Kunstwerke halten, als ein solches darzubieten [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 38).

[...] assim como não se deixa depreender a essência da arte através de um levantamento de características das obras existentes, também não se deixa depreender a essência da arte através da dedução de conceitos superiores, pois também esta dedução já tem em vista oferecer como tal aquilo que nós de antemão consideramos como uma obra de arte [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 39).

A maneira como fundamentamos nosso entendimento sobre a arte, considerando características e comparações ou definindo conceitos que guiam nosso olhar, retiram qualquer *estatuto de livre criação* do artista e de sua obra. O que é essencial e originário na arte não pode ser alcançado pela forma como determinamos alguns de seus aspectos.

¹³ Cabem aqui dois parênteses sobre a criação de conceitos prévios e os fenômenos explicados por Heidegger. "[...] Der Vorgriff unterbindet die Besinnung auf das Sein des jeweilig Seienden [...]" (HEIDEGGER, 2010, p. 72); "[...] A antecipação impede a reflexão sobre o ser de cada sendo singular [...]" (HEIDEGGER, 2010, p. 73). Ou seja, o que já está *antecipadamente dado* não proporciona abertura para uma reflexão contínua. O que se encontra no entendimento de fenômeno, como o que se deixa aparecer, o que se manifesta, o que vem à luz, diz justamente o contrário do que já está dado (HEIDEGGER, 2012c, p.69).

Heidegger faz uma crítica à forma como o pensamento metafísico entendeu as obras artísticas, isto é, sempre a partir dessa mesma tradição e de suas sentenças sobre a arte, para encontrar o *originário*. É pelo ato de se desembaraçar dessas sentenças conceituais, tão pautadas em objetivismos e subjetivismos, que nossos olhos buscam significados na arte. Ela então passa a ser uma *coisa*, um objeto de um sujeito que a sente, como no significado original da palavra estética.

O que pode ser sentido são as coisas que nos rodeiam, que estão à mão, para serem usadas e pensadas. Criamos nomenclaturas para defini-las. Nomeamos a pedra, a casa, e definimos suas qualidades – dura, áspera, grande, pequena. E o nome das coisas também são qualidades e características para outras coisas diferentes, como se a coisa e suas particularidades fossem transmissíveis, uma fruta empedrada, um olhar nebuloso.

Nada mais natural, então, ver como coisa o suporte de uma obra de arte. A arte é composta de um aspecto material que não escapa aos nossos sentidos. Mas podemos também senti-la, dada a importância que lhe dedicamos, pois suas obras são algo a mais do que é demonstrado em seu suporte.

Heidegger foge de conceitos prévios. Não quer buscar uma resposta que possa ser demonstrada de antemão. Busca uma verdade originária da arte que deixe a voz da obra ressoar: “O que é a arte deve-se deixar depreender da obra.” (HEIDEGGER, 2010, p. 39). Um entendimento da arte deve suscitar uma resposta que deixe o fenômeno se mostrar por si, uma busca ontológica como a empreendida pelo pensador; o originário da obra de arte deve buscar encarar as próprias questões que percebemos, e deixar que a própria obra as demonstre.

No posfácio de seu trabalho dedicado a essa investigação, menciona Heidegger: “As reflexões precedentes dizem respeito ao enigma da arte, ao enigma que é a própria arte. Está longe a pretensão de resolver o enigma. Permanece a tarefa de ver o enigma.” (HEIDEGGER, 2010, p. 201). Ver o enigma que é a arte tem um

propósito de clarear a questão: o que precisamos é olhar para o enigma e perceber nele próprio o que é o originário.

Para poder ver o enigma da arte, é preciso então encontrar e confrontar todos os pormenores do que já foi dito por ela, precisamos ver aquilo que corriqueiramente é determinado para se pensar a obra como obra. E também buscar na própria obra pela sua condição de obra, aquilo que ainda não foi pensado sobre a mesma. E nada mais certo do que verificar o aspecto material da própria obra.

3 A COISA NA OBRA

O que significa uma “coisa” (Ding)? Tal pergunta com certeza vai suscitar uma infinidade de respostas; “coisa” parece definir tudo e nada ao mesmo tempo, de tão amplo que o conceito nos parece. “Que é uma coisa?”. Esta é uma questão com a qual nada se pode começar; acerca desta questão, mais nada precisa ser dito.” (HEIDEGGER, 2002, p.14).

De maneira mais imediata podemos definir como uma “coisa” o que existe de mais simples no mundo, seja um objeto de madeira ou mesmo a própria madeira pela qual o objeto é confeccionado. Pensamos nas “coisas” ao nosso redor, o computador, o relógio, a garrafa de água e a própria água. Coisas, então, são os objetos ao nosso redor e também a matéria que definimos para sua confecção.

De modo similar, quando pensamos em um ambiente natural, uma floresta, por exemplo, pensamos nas variadas coisas que ela contém em sua fauna e flora; passamos a designar as árvores e os animais que ali vivem de coisas, sejam jacarandás, besouros ou esquilos, as coisas que encontramos na natureza, vivas ou não.

Mesmo tudo que construímos pela história, como os imensos prédios, catedrais e outros templos, casas e apartamentos, podemos definir como coisas. Coisas, então, passam a ser tudo aquilo que possui uma existência física e “real”. Ao mesmo tempo, talvez tenhamos dificuldade de definir como uma coisa aquilo que não podemos ver ou tocar, como os numerais de uma equação ou as palavras aqui escritas.

[...] já hesitamos em chamar coisa ao número cinco. Não podemos agarrar o número, nem vê-lo, nem ouvi-lo. Do mesmo modo, a expressão 'o tempo está mau' não pode considerar-se uma coisa, tal qual a palavra

isolada 'casa'. Distinguimos, precisamente, entre a coisa 'casa' e a palavra que nomeia essa coisa. Também a uma atitude e a um modo de pensar que, conforme a ocasião, conservamos ou esquecemos, não chamamos uma coisa (HEIDEGGER, 2002, p. 16).

Em um segundo momento, porém, também podemos pensar em nomear como coisa aquilo que sentimos ou pensamos. Podemos dizer que estamos “sentindo uma coisa estranha por dentro”, ou que não desejamos “coisa nenhuma”; até mesmo quando queremos “dizer para alguém alguma coisa”, definimos o termo coisa a partir de um aspecto menos material, pois não queremos dizer com essas sentenças nada que possamos “tocar com as mãos” ou mesmo “ver com os olhos”.

Então assume uma amplitude assustadora nossa definição de coisa, ampla de maneira a abarcar as pedras a beira de um rio, ao próprio rio, ou computador, as construções, um texto impresso, uma roupa que usamos ou um carro, daquilo que temos de mais próximo, até nossas emoções e sentimentos — tudo pode ser uma coisa, desde que seja algo. Pensando dessa maneira tão ampla, podemos definir como *coisa* uma música cantada, um verso recitado ou um quadro exposto numa galeria de arte; tudo isso é coisa, não temos dúvidas, e, ao mesmo tempo, soa estranho definir algo tão importante como a obra de arte numa categoria tão banalizada.

Flugzeug und Rundfunkgerät gehören zwar heute zu den nächsten Dingen, aber wenn wir die letzten Dinge meinen, dann denken wir an ganz Anderes. Die letzten Dinge, das sind: Tod und Gericht. Im Ganzen nennt hier das Wort Ding jegliches, was nicht schlechthin nichts ist [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 46).

De certo, hoje, o avião e o aparelho de rádio fazem parte das coisas mais próximas. Porém, quando nos referimos às coisas derradeiras, então pensamos em algo totalmente diferente. As coisas derradeiras são: morte e juízo final. Em suma, a palavra coisa nomeia aqui o que simplesmente não é nada [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 47).

Heidegger propõe que se defina *coisa* em sentido *restrito* e em sentido *lato*; no sentido restrito, a coisa está “[...] disponível, visível, etc., o que está ao alcance

da mão” (HEIDEGGER, 2002, p. 17). Já no “[...] sentido *lato* significa qualquer assunto, qualquer coisa que aconteça, de um modo ou de outro, as coisas que se passam 'no mundo', acontecimentos, eventos [...]” (HEIDEGGER, 2002, p. 17).

Temos uma variabilidade no conceito do que denominamos coisa, que se refere então àquilo que de uma forma ou de outra existe. E seria sensato, devido a essa variação de entendimento, que especificássemos o que de partida entendemos como coisa para chegar ao entendimento da obra de arte. Heidegger define, de forma sucinta, os aspectos pelos quais podemos entender a questão.

1. Coisa, no sentido do que está ao alcance da mão: uma pedra, um pedaço de madeira, um alicate, um relógio, uma maçã, um pedaço de pão; as coisas sem vida e as coisa com vida; uma rosa, um arbusto, uma faia, um abeto, um lagarto, uma vespa...
2. Coisas, no sentido daquilo que foi referido, mas, igualmente, os planos, as resoluções, as convicções, as maneiras de pensar, os feitos, o histórico...
3. Todas estas coisas e, além disso, quaisquer outras, que sejam algo e não nada (HEIDEGGER, 2002, p. 18).

Quando tratamos das obras de arte, também pensamos em coisas existentes; a arte não foge da definição ampla do que é uma coisa. Um quadro, uma escultura, um livro, ou uma música executada, são exemplos que podemos dar a qualquer um que pergunte o que elas são. E Heidegger discorre: “[...] Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 40); “[...] as obras são tão naturalmente existentes como aliás também as coisas. O quadro está pendurado na parede do mesmo modo que uma espingarda de caça ou um chapéu [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 41). Mas como comparar uma obra de arte com simples objetos que não nos suscitam a mesma consideração? Elas estão em coleções, em todos os lugares as conservamos e lhes damos uma importância que não

delegamos a coisas corriqueiras. São para serem apreciadas – e damos a elas um lugar de destaque.

Seria esse o caminho para compreender o *originário da obra de arte*? O que faz com que lhes dediquemos atenção e cuidado para que sejam vivenciadas num contexto expositivo? Há uma vivência coexistente entre a própria obra e o homem diante dela? Encontramos a arte em quem a vivencia e a frui? (HEIDEGGER, 2010).

Uma vivência estética parece colocar em segundo plano a própria obra em um conceito estabelecido por um sujeito. Cada um define o que é a arte em sua vivência, não nos tratados dedicados ao seu entendimento. Assim percebemos uma difundida maneira de se pensar a obra, em que a experiência individual, própria, cria múltiplas definições a seu respeito. Arte é a expressão produzida na vivência da obra.

[...] auch das vielberufene ästhetische Erlebnis kommt am Dinghaften des Kunstwerkes nicht vorbei. Das Steinerne ist im Bauwerk. Das Hölzerne ist im Schnitzwerk. Das Farbige ist im Gemälde. Das Lautende ist im Sprachwerk. Das Klingende ist im Tonwerk. Das Dinghafte ist so unverrückbar im Kunstwerk, daß wir sogar eher umgekehrt sagen müssen: Das Bauwerk ist im Stein. Das Schnitzwerk ist im Holz. Das Gemälde ist in der Farbe. Das Sprachwerk ist im Laut. Das Musikwerk ist im Ton [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 42).

[...] a tão evocada vivência estética também não passa sem o caráter de coisa da obra de arte. Há pedra na obra arquitetônica. Há madeira na escultura. Há som na obra de linguagem. Há sonoridade na obra musical. O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que, ao contrário, seria melhor dizer: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor. A obra de linguagem está na fala. A obra musical está na sonoridade [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 43).

Seria o caso de recorrer então a uma verdade apresentada no contato da vida e da obra? A vivência é coexistente entre a própria obra e o homem diante dela? Gadamer, que foi aluno e um dos principais comentadores do pensamento de

Heidegger, explicita algo sobre *vivenciar* nesta passagem de Verdade e Método.

[...] vivenciar apresenta o tom de imediateidade com que se apreende algo real, em oposição àquilo que se pensa saber, mas para o qual falta a credencial da vivência própria, quer porque a tenhamos recebido de outros, porque venha a ouvir falar ou que tenhamos deduzido, suposto ou imaginado (GADAMER, 2012, p. 105).

Uma vivência estética apenas nos credencia no entendimento de uma arte subjetivada, onde o “sujeito” que sente pode definir tudo que precisa sobre a obra. E o que se sabe é que o “construímos” na imediatez do vivenciado. Pois, se por um lado, as considerações que recebemos das análises estéticas não são “vivas”, por outro, aquilo que vivenciamos acaba particularizando o “saber” que podemos ter sobre a arte.

Corremos um risco, ao subjetivar em demasia a obra de arte, de confundir seu aspecto mais originário com subjetivações particulares. Estabelecer tal assertiva para as obras de arte parece criar uma importância extrema a interpretações individualizadas da obra, em detrimento de qualquer aspecto em que o artístico possa demonstrar algo além de ser matéria enformada pelo artista e apreciada da maneira que cada um vê.

Ao mesmo tempo, como predicar para as obras de arte uma colocação que as centralize em referências materiais, já que as mesmas apontam para além da mundanidade do material da qual é composta? A mesma cor, madeira ou metal que é utilizado na construção de uma simples moradia, serve do mesmo modo às obras de arte que dedicamos o cuidado; mas são vistas da mesma maneira?

Há algo que está presente na arte e que diz além do que podemos apreender em seu suporte. Nas definições correntes de representação artística, encontramos os conceitos de *símbolo* e de *alegoria* e, nestes conceitos, a obra parece dizer mais do que aparenta o material empregado para criá-la.

[...] Das Kunstwerk ist zwar ein angefertigtes Ding, aber es sagt noch etwas anderes, als das bloße Ding selbst ist, αλλο ἀγορεύει. Das Werk macht mit Anderem öffentlich bekannt, es offenbart Anderes; es ist Allegorie. Mit dem angefertigten Ding wird im Kunstwerk noch etwas Anderes zusammengebracht. Zusammenbringen heißt griechisch συμβάλλειν. Das Werk ist Symbol (HEIDEGGER, 2010, p. 42).

[...] a obra de arte além, além do caráter de coisa, é ainda um outro algo. Este outro algo que está nela constitui o artístico. A obra de arte é, de certo, uma coisa produzida, mas ela diz ainda um outro algo diferente do que a mera coisa propriamente é, *allo agoreuei* [*allo*= outro, *agoreuei*=diz]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria. Junto com a coisa produzida é com-posto ainda outro algo na obra de arte. Pôr junto com diz-se em grego *ymballein* [*sym*= com, *ballein*= pôr, jogar]. A obra é símbolo (HEIDEGGER, 2010, p. 43).

Os conceitos de *símbolo* e de *alegoria* são, há muito, evocados nas interpretações das obras de arte e assumem um caráter de rápido entendimento para quem os ouve ou os lê em algum lugar.

O que é simbólico, ou que o alegoriza, evoca muito mais do que podemos encontrar em uma investigação que procure no material do qual um objeto é feito. Um símbolo representa mais do que o metal, a madeira, a pedra ou qualquer outro material do qual é feito. Por ser um modo corrente de compreensão da arte, é preciso procurar além também dos dois conceitos usuais. Em Heidegger, este aspecto que revela e reúne um outro algo, o *símbolo* e a *alegoria*, tem que ser procurado no caráter de *coisa* da obra e não em uma interpretação subjetiva.

Allegorie und Symbol geben die Rahmenvorstellung her, in deren Blickbahn sich seit langem die Kennzeichnung des Kunstwerkes bewegt. Allein, dieses Eine am Werk, was ein Anderes offenbart, dieses Eine, was mit einem Anderen zusammenbringt, ist das Dinghafte im Kunstwerk. Fast scheint es, das Dinghafte im Kunstwerk sei wie der Unterbau, darein und darüber das Andere und Eigentliche gebaut ist. Und ist es nicht dieses Dinghafte am Werk, was der Künstler bei seinem Handwerk eigentlich macht? (HEIDEGGER, 2010, p. 42).

Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento representacional em cuja perspectiva, desde há muito tempo, se move a caracterização da obra de arte. Mas esta unidade na obra, que revela um outro, esta unidade que reúne a um outro, é o caráter de coisa na obra de arte. Quase parece que o caráter de coisa na obra seria como a base na qual e sobre a qual esse outro e próprio da obra é edificado. E não é este caráter de coisa na obra

o que o artista trabalha propriamente em seu ofício? (HEDEGGER, 2010, p. 43).

Alegoria e símbolo parecem diferenciar o aspecto material da obra com “sua perspectiva” que remete para além da matéria. Novamente somos confrontados com o aspecto do que denominamos *coisa*, pois, por esse viés, alegoria e símbolo buscam dizer muito mais do que o que podemos perceber com essa definição, e ultrapassar a matéria que confecciona a obra.

Então, é a matéria que utiliza para moldar a obra que faz do artista um criador mas que pode vislumbrar para além do aspecto meramente material? Mesmo uma música ou um poema que é lembrado na memória lido de um livro não parece ser tão material como uma coisa qualquer existente no mundo? Há dicotomia entre o suporte da obra de arte e aquilo que ela representa?

A investigação de Heidegger para encontrar o originário da obra de arte quer entender a *coisidade da coisa, o sendo em geral*. Buscamos o *ser-coisa da coisa*. Precisamos entender como tradicionalmente lidamos com isso no pensamento ocidental. O pensador esclarece que, de tão corriqueira, a pergunta “o que é uma coisa?” banalizou qualquer questionamento sobre o caráter de coisa da coisa. Por isso, para saber o que é uma coisa, devemos deixar que se determine a partir delas mesmas (HEIDEGGER, 2010).

Há três maneiras de se pensar uma coisa, segundo o autor, que são mais evidentes no pensamento ocidental:

1) as propriedades encontradas nela, seus predicados: “[...] Der einfache Aussagesatz besteht aus dem Subjekt, was die leteinische Übersetzung, und das heißt schon Umdeutung, von *προκειμενον* ist, und aus dem Prädikat, worin von dem Ding die Merkmale ausgesagt werden [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 52); “[...] A enunciação simples se compõe de sujeito, que é a tradução latina para

hypokeimenon — e isso já significa uma interpretação diferente¹⁴ — e de predicado, onde se enunciam as características da coisa [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 53).

Neste primeiro aspecto, que se demonstra bastante familiar, a coisa é aquilo que vemos nelas como suas características, como uma enunciação descritiva de um sujeito em relação a um objeto: “[...] der Substantz mit ihren Akzidenzien scheint nach der geläufigen Meinung unserem natürlchen Blick auf die Dinge zu entsprechen [...]” (HEIDEGGER, 2010, p.52); “[...] a substância com seus acidentes parece corresponder, de acordo com a opinião corrente, à nossa maneira natural de olhar as coisas [...]” (2010, p. 53).

A interpretação que temos de uma coisa como um conjunto de características reunidas em algo, como *coisa e proposição* unificadas, para um sujeito, é um modo de transferir nossa compreensão da própria coisa para a estruturação da mesma (HEIDEGGER, 2010); e, mesmo que esse modo de compreensão seja correntemente similar a algo natural, pois não parece ser de modo algum algo errado, a coisa e suas propriedades como conceitos derivam de *uma fonte mais originária* (HEIDEGGER, 2010).

[...] In jedem Falle ist die zuerst angeführte Auslegung der Dingheit des Dinges, das Ding als der Träger seiner Merkmale, trotz ihrer Geläufigkeit nicht so natürlich, wie sie sich gibt. Was uns als natürlich vorkommt, ist vermutlich nur das Gewöhnliche einer langen Gewohnheit, die das Ungewohnte, dem sie entsprungen, vergessen hat [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 54).

[...] Em todo caso, a primeira interpretação mencionada da coisidade da coisa, a coisa como portadora de suas características, não é, apesar de seu caráter corrente, tão natural como ela se apresenta. O que nos parece como natural é provavelmente apenas o habitual de um longo hábito que esqueceu o in-habitual do qual aquele se originou [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 55).

¹⁴ Heidegger explica que o conceito de *hypokeimenon* se referia ao cerne das coisas para os gregos, o fundamento delas, traduzido para o latim como *subjectum*; que hoje entendemos como sujeito, e que na tradução do termo grego para o latino se perde o sentido original e único pelo qual os gregos entendiam o conceito (HEIDEGGER, 2010, p. 51).

2) A coisa, como o percebido, o sensível, é aquilo que se dá nos sentidos: um conceito conhecido no qual a coisa é entendida como uma unidade da miríade de sensações que percebemos dela (HEIDEGGER, 2010). O entendimento da coisa como o que é percebido nos sentidos, como as sensações experienciadas, são tão marcantes e fundamentadas no entendimento da *coisidade da coisa* como o primeiro conceito; porém, nos alerta Heidegger, por ser tão habitual é que precisamos colocar em dúvida essa certeza. Além disso, temos muito mais proximidade com as coisas que nos cercam do que com as sensações que temos dela: escutamos em casa a porta bater e nunca ouvimos sensações acústicas ou meros ruídos. Para se ouvir meros ruídos temos que afastar das coisas o escutar, distanciar delas o nosso ouvido, ou seja, escutar abstratamente (HEIDEGGER, 2010).

Tal medida para entender a coisa também se fundamenta numa necessidade de manter tudo muito próximo, sempre presente. Por estarem nos sentidos, podemos entender de maneira mais imediata qualquer modo com que as coisas se apresentem.

Während die erste Auslegung des Dinges uns dieses gleichsam vom Leibe hält und zu weit wegstellt, rückt die zweite es uns zu sehr auf den Leib. In beiden Auslegungen verschwindet das Ding. Darum gilt es wohl, die Übertreibungen beider Auslegungen zu vermeiden. Das Ding selbst muß bei seinem Insichruhen belassen bleiben. Es ist in der ihm eigenen Standhaftigkeit hinzunehmen. Das scheint die dritte Auslegung zu leisten, die ebenso alt ist wie die beiden, zuerst genannten (HEIDEGGER, 2010, p. 60).

Enquanto a primeira interpretação da coisa como que a mantém e a coloca demasiadamente afastada do corpo, a segunda a projeta demais sobre o corpo. Nas duas interpretações, a coisa desaparece. Por isso, devem-se evitar os exageros das duas interpretações. A coisa mesma precisa ficar deixada em seu repousar-em-si. Ela é para ser apreendida em seu caráter de constância que lhe é próprio. Isto parece realizar a terceira interpretação, que é tão antiga como as duas citadas anteriormente (HEIDEGGER, 2010, p. 61).

3) A coisa como matéria e forma, matéria que *possui* uma forma. O entendimento segundo o qual tudo possui de maneira constante uma forma material unida a um conteúdo coeso, *matéria formada* (HEIDEGGER, 2010).

Aqui nos deparamos com uma definição que pode alcançar a obra de arte. Uma definição na qual se encaixem tanto as meras coisas (a pedra ou a água) quanto as coisas de uso cotidiano (os utensílios). Temos um aspecto da obra, sua concretude material, que é a matéria formada pela arte graças ao artista que a molda na produção da obra. Porém, nos alerta Heidegger, em tal assertiva encontramos o que habitualmente vemos nos esquemas conceituais utilizados pelas teorias da arte e pela estética para entender a arte. Porém, tal fato não demonstra nem endossa que a distinção entre matéria e forma esteja de fato fundamentada, nem que seja efetivamente próprio do *originário* da arte (HEIDEGGER, 2010).

Matéria e forma, uma como composto, outra como ordenador de sentido? Forma e conteúdo escapam do escopo da estética para serem ampla e largamente apresentadas como conceitos de tudo. Juntamente com a ordenação de sujeito e objeto, nada pode ser negado como pertinente a este par conceitual (HEIDEGGER, 2010).

A forma é aplicável a qualquer coisa, sejam as da natureza, como a irregular forma do bloco de pedra, do longo tronco de uma árvore centenária, sejam as coisas fabricadas pelo homem, o cume afiado do machado ou o perfeito encaixe dos calçados nos pés. A forma é o conteúdo da matéria e o primeiro elemento caracterizador da escolha da mesma.

É precisamente pelas características de uma determinada matéria que definimos o que podemos fazer com ela. O maleável e o rígido para um sapato, ou o duro e o resistente para uma faca. Determinamos a serventia de algo pela escolha do

material que vamos empregar no seu fabrico, e quando determinamos a escolha da composição do que se vai fabricar, não o contrário.

Serventia (Dienlichkeit) é aquele traço fundamental a partir do qual este *sendo* nos olha, quer dizer, o que reluz e, com isso, se faz presente, e assim é este *sendo*. Em tal serventia se fundamentam tanto a doação da forma como também a escolha da matéria pretendida com ela e, com isso, a dominação de estrutura de matéria e forma (HEIDEGGER, 2010).

Assim como uma obra de arte, um utensílio não é uma coisa qualquer encontrada na natureza, mas uma produção humana. Para apreender melhor o caráter fundamental da arte, Heidegger demonstra as questões essenciais da obra na confluência entre obra, utensílio e coisa. Pois, mesmo que obra de arte e utensílio sejam mais do que *meras coisas*, o segundo não possui a "autossuficiência" da primeira (HEIDEGGER, 2010).

Mas o que exatamente sabemos sobre o utensílio além do fato de estar entre as coisas e a obra de arte? Há algo da arte quando nos lançamos sobre a tarefa de pensar o utensílio? Sabemos, em um primeiro impulso, que a arte tem uma função de deleite e de apreciação e que as coisas de uso servem para o fim que foram determinadas. Mas, como dito até aqui, precisamos ultrapassar os impulsos iniciais e aprofundar o que pensa Heidegger acerca do utensílio.

3.1 O *SER-UTENSÍLIO* DO *UTENSÍLIO* DESVELADO PELO QUADRO DE VAN GOGH

Separamos, nas próprias noções que temos das coisas, as naturais e as produzidas pelo homem. Moldamos estas últimas a partir dos elementos da natureza para confeccionar as coisas de uso e as obras de arte. Os utensílios, as coisas, são tão concentradas em seu uso habitual que qualquer investigação acerca de seu caráter mais originário, o *ser-utensílio do utensílio*, parece perder-se

nas preocupações hodiernas, nos assuntos mais urgentes de nosso cotidiano. Não temos tempo para deter-nos com simples objetos de uso.

Se os utensílios possuem similaridades com as obras de arte ao serem produzidos pelo homem da matéria da natureza, seu uso comum não os nivela ou os qualifica como arte. Não podemos definir os utensílios como similares às coisas da natureza. São criações humanas. E mesmo que a matéria-prima venha da natureza, eles não se enquadram como as “meras” coisas¹⁵. Não são iguais às pedras, aos galhos de árvores caídos ou às águas dos rios.

Demarcada a diferença entre a mera coisa, o utensílio e a obra de arte, o que podemos encontrar na investigação dessa diferenciação que nos guie para o originário da arte? Caso nos desviemos do que precisamos ver nas coisas que denominamos simples, como poderemos ver naquelas que consideramos complexas (como as obras de arte) algo que escape ao que já foi sistematicamente determinado?

Diese Tatsache ist der Grund, weshalb es not tut, von diesen Dingbegriffen zu wissen, um in diesem Wissen ihre Herkunft und schrankenlose Anmaßung, aber auch den Schein ihrer Selbstverständlichkeit zu bedenken. Dieses Wissen ist dann um so nötiger, wenn wir den Versuch wagen, das Dinghafte des Dinges, das Zeughafte des Zeuges und das Werkhafte des Werkes in den Blick und zum Wort zu bringen (HEIDEGGER, 2010, p. 72).

Este fato é o motivo pelo qual faz-se necessário conhecer estes conceitos de coisa, para, neste conhecer, refletir sua origem e sua presunção sem limites, bem como sobre sua aparência de sua “óbvia” naturalidade. Este conhecimento é tanto mais necessário quando ousamos trazer para o olhar e para a palavra o caráter de coisa da coisa, o caráter de utensílio do utensílio e o caráter de obra da obra (HEIDEGGER, 2010, p. 73).

Devemos buscar o caráter mais fundamental do utensílio em sua *discrição*, no qual o mesmo não está conhecido de maneira tão estrutural. Conhecer os

¹⁵ O “mero”, utilizado por Heidegger resalta seu caráter de algo comum, não sua inferioridade. Tem a noção de algo “despojado de serventia e fabricação” (2010, p. 71), e mesmo que sirva para um uso, não possui o mesmo caráter do utensílio.

sentidos tradicionais de que dispomos para entender as *meras coisas*, o utensílio e a própria arte, são o modo como Heidegger se manifesta para encontrar o *originário* seguindo pelo caminho do que já foi pensado.

Daß sich die Dingheit des Dinges besonders schwer und selten sagen läßt, dafür ist die angedeutete Geschichte ihrer Auslegung ein untrüglicher Beleg. Diese Geschichte deckt sich mit dem Schicksal, dem gemäß das abendländische Denken bisher das Sein des Seienden gedacht hat [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 74).

Que a coisidade da coisa se deixa falar de uma maneira especialmente difícil e rara, a história aludida de sua interpretação é prova inequívoca disso. Esta história corresponde ao destino segundo o qual o pensamento ocidental até agora pensou o ser do sendo [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 75).

É pela tradição do pensamento metafísico que encontramos o que permanece no nosso modo próprio de ver as coisas do mundo, de interpretar. E, de tanto se definir, passamos a ignorar o que de mais essencial poderíamos realmente ver. A amplidão do que entendemos por *coisa* enterra a possibilidade de encontrar a *coisidade da coisa*.

Dieses Seiende, das Zeug, ist dem Vorstellen des Menschen in einer besonderen Weise nahe, weil es durch unser eigenes Erzeugen ins Sein gelangt. Das so in seinem Sein vertrautere Seiende, das Zeug, hat zugleich eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen dem Ding und dem Werk [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 76).

[...] Este sendo, o utensílio, de uma maneira especial, está próximo do representar do homem, porque chega ao ser através de nosso próprio produzir. O utensílio, o sendo tão familiar em seu ser, ocupa simultaneamente uma posição singular entre a coisa e a obra [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 77).

O meio do caminho onde se encontra o utensílio é a confluência onde podemos encontrar tanto sua essência quanto o entendimento sobre o originário da arte. Ao escolher um simples par de sapatos de uma camponesa, Heidegger investe em uma descrição simples, muito usual, de suas particularidades. Um par de botas de trabalho que não carece de qualquer tipo de particularidade descritiva, é

visualizável quando mencionado. A condição de uso, a matéria enformada, a maneira mais habitual de descrever tal utensílio é infalível e certa.

[...] Jedermann weiß, was zum Schuh gehört. Wenn es nicht gerade Holz- oder Bastschuhe sind, finden sich da die Sohle aus Leder und das Oberleder, beide zusammengefügt durch Nähte und Nägel. Solches Zeug dient zur Fußbekleidung. Entsprechend der Dienlichkeit, ob zur Feldarbeit oder zum Tanz, sind Stoff und Form anders (HEIDEGGER, 2010, p. 78).

[...] Todo mundo sabe de que consiste o sapato. Quando não é de madeira ou de rafia lá se encontram a sola de couro e o couro da cobertura, unidos através de costuras e pregos. Tal utensílio serve para calçar os pés. De acordo com a serventia, se não para trabalho no campo ou para dançar, a matéria e a forma são diferentes (HEIDEGGER, 2010, p. 79).

O que descreve Heidegger é o que podemos ver de imediato quando pensamos em um utensílio, que o que ele tem de mais característico é sua serventia. E, ao que parece, é quando menos notado, quando menos aparece, é que um utensílio serve ao seu propósito de uso (HEIDEGGER, 2010). Quando o sapato passa a ser percebido, como quando notamos um desconforto no pé, é que sua serventia está chegando ao fim. "[...] Das Zeugsein des Zeuges besteht zwar in seiner Dienlichkeit. Aber diese selbst ruht in der Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges. Wir nennen es die Verlässlichkeit [...]" (HEIDEGGER, 2010, p. 82); "[...] O ser-utensílio do utensílio consiste certamente na sua serventia. Porém, esta mesma repousa na plenitude de um ser essencial do utensílio. Nomeamos isso confiabilidade [...]" (HEIDEGGER, 2010, p. 83).

A confiabilidade (Verlässlichkeit) a certeza de que um objeto construído para um determinado fim seja confiável em sua utilização, é o que podemos definir como de mais imediato como o que de mais essencial seja um utensílio. A serventia de um objeto de uso é o que o caracteriza e o demonstra de mais próprio. Mas, nos lembra Heidegger, a própria serventia do utensílio desgasta-se no uso habitual (HEIDEGGER, 2010).

Obra de arte e utensílio, quando pensadas no modo habitual, ou seja, matéria e forma como caminho de uma finalidade, escapam com seu aspecto *originário* de nosso pensamento; pois o habitual encerra o essencial na banalidade do uso.

[...] Dieser Schwund, dem die Gebrauchsdinge dann jene langweilig aufdringliche Gewöhnlichkeit verdanken, ist aber nur ein Zeugnis mehr für das ursprüngliche Wesen des Zeugseins. Die vernutzte Gewöhnlichkeit des Zeuges drängt sich dann als die einzige und ihm scheinbar ausschließlich eigene Seinsart vor. Nur noch die blanke Dienlichkeit ist jetzt sichtbar. Sie erweckt den Anschein, der Ursprung des Zeuges liege in der bloßen Anfertigung, die einem Stoff eine Form aufprägt. Gleichwohl kommt das Zeug in seinem echten Zeugsein weiter her. Stoff und Form und die Unterscheidung beider sind tieferen Ursprungs (HEIDEGGER, 2010, p. 82).

[...] Contudo esta perda, à qual as coisas de uso devem aquela habitualidade maçante, é apenas mais um testemunho da essência originária do ser-utensílio. A habitualidade desgastada do utensílio impõe-se então como o único modo de ser próprio e aparentemente exclusivo. Somente ainda pura serventia é agora visível. Ela dá a impressão de que o originário do utensílio esteja na mera fabricação que uma forma imprime a uma matéria. Não obstante, o utensílio em seu autêntico ser-utensílio provém de mais longe. Matéria e forma, e a diferença de ambas são de uma origem mais profunda (HEIDEGGER, 2010, p. 83).

Onde podemos encontrar o *originário* do utensílio, o *ser-utensílio do utensílio*, é na obra de arte. Não podemos ver o que de mais essencial pleiteamos em nossa busca numa casual de descrição de métodos de fabricação, comparação ou uso. Mas apenas quando diante da obra de arte deixamos que as coisas se demonstrem (HEIDEGGER, 2010).

Onde há uma ligação entre a arte e um par de sapatos? O que uma obra de arte e um mero par de sapatos resolvem a respeito de nossa questão sobre o originário da arte? Para demonstrar esta ligação, Heidegger escolhe um quadro de Van Gogh, *Sapatos de Camponesa* (1886). O que é o utensílio, o objeto do uso diário, o que foi encoberto pelo cotidiano, no quadro do pintor a verdade originária do ser do utensílio, de sua confiabilidade se desvela.

No entanto, quando o artista pinta o quadro, ou quando apreciamos a obra, não encontramos apenas uma representação de um objeto qualquer. A obra não serve para ilustrar uma situação ou mesmo um utensílio. Assumir esta posição diante do quadro de Van Gogh seria cair na subjetivação habitual da vivência de um sujeito que posteriormente a *imprime* no quadro.

[...] Es wäre die schlimmste Selbsttäuschung, wollten wir meinen, unser Beschreiben habe als ein subjektives Tun alles so ausgemalt und dann hineingelegt. Wenn hier etwas fragwürdig ist, dann nur dieses, daß wir in der Nähe des Werkes zu wenig erfahren und das Erfahren zu grob und zu unmittelbar gesagt haben [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 84).

[...] Seria o pior autoengano se pensássemos que a nossa descrição tenha ilustrado tudo deste modo como resultado de uma elaboração subjetiva, para depois inseri-la no quadro. Se aqui há algo questionável, então seria somente isto: que na proximidade da obra, nós a experienciamos muito pouco e expressamos o experienciar de um modo muito grosseiro e imediato [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 85).

Pensamos a obra de arte sem vê-la, sem contato. E já não faz diferença se estamos diante da obra ou a vemos em um catálogo. Pensamos ver tudo que se pode “tirar” da arte sem ao menos questionar o confronto de nossas certezas com a dúvida que requer qualquer investigar.

Nosso modo de interpretar as obras de arte nos parece tão importante e único mas apenas resume um modo em que o que de mais importante e originário na arte desaparece em opiniões e conceitos previamente apreendidos. Apesar da aparente importância e valor que a obra de arte aparenta ter, ela parece recair em interpretações comuns e banais, que logo nos remetem ao esquecimento do que foi dito.

O que o quadro de Van Gogh desvela é a lembrança do que foi velado pelo uso, em sua labuta diária que encobre e que torna o viver um hábito de esquecer, mas que está abrigado no mundo da camponesa. O barro na bota de trabalho é o acolher de um pertencimento do que está manifestado no mundo da camponesa e é percebido nas marcas ocre que emanam da sola do sapato. O contraste de

matérias tão distantes, e ao mesmo tempo tão próximas, o couro e o barro se entrelaçam para além de suas condições comuns.

É da terra marcada na bota de trabalho que a camponesa tira o seu sustento, sua sobrevivência. É a bota que a protege da umidade e do frio, mas também do calor e das agruras de insetos e outros males. E é exatamente a obra do pintor que faz surgir toda essa importância ignorada no habitual.

O quadro de Van Gogh desvela o ser do ser-utensílio dos sapatos da camponesa no que eles são e como são (HEIDEGGER, 2010). O ser-utensílio do utensílio se manifesta no quadro de Van Gogh, pois é na obra de arte que podemos perceber o que não vemos mais no nosso modo habitual de perceber.

O que não podemos perceber do objeto comum é perfeitamente manifesto na obra de arte. A pintura dos sapatos de camponesa mostra os sapatos para além do que poderíamos encontrar ao perscrutar os próprios sapatos; enganamo-nos, porém, se pensarmos que a arte faça isso ao representar ou ilustrar o objeto real.

Pensar que a arte sirva para a demonstração de um determinado objeto real, uma ilustração de algo que o artista vê, ou mesmo que se estabeleça como uma manifestação do modo geral das coisas do mundo, só se estabelece no mesmo modo como as coisas são pensadas de maneira mais imediata e previamente estabelecida pelo modo de pensar tradicional. "Also handelt es sich im Werk nicht um die Wiedergabe des jeweils vorhandenen einzelnen Seienden, wohl dagegen um die Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge [...]" (HEIDEGGER, 2010, p. 88); "Pois bem, na obra não se trata de uma reprodução de cada sendo singular existente. Muito pelo contrário, trata-se da reprodução da essência geral das coisas [...]" (HEIDEGGER, 2010, p. 89).

A pintura não serve como uma simples representação de um determinado objeto real, nem a identificação do par de sapatos serve para classificar ou rotular como

figurativa a pintura de van Gogh. O que encontramos é aquilo que tais definições de uso mais corriqueiro deixam de lado em suas conceituações.

O quadro realça, assim, a condição de coisa da obra de arte e do próprio utensílio. Ao mesmo tempo, exprime algo mais do que uma simples matéria enformada definida pela tradição. Seja a cor para a pintura, a madeira, a pedra ou o metal para a escultura, ou a linguagem para a literatura, a obra não desvanece a cor, mas a ilumina, não esconde o material, mas o demonstra e o lança no mundo, não codifica a língua, mas a deixa ser.



Par de sapatos (Sapatos de camponesa, 1886). Vincent van Gogh (1853-1890).
Pintura, óleo sobre tela, Van Gogh Museum, Amsterdam, Holanda.

Se podemos encontrar o real caráter das coisas e dos utensílios nas obras de arte, se arte realmente demonstra aquilo que deixamos de lado em nossas preocupações hodiernas, ainda não nos parece que esse olhar para o *suporte coisal* da obra demonstre de alguma forma sua *realidade vigente*. E isso nos remete à questão já debatida sobre a criação de conceitos preliminares para entender a arte.

[...] Der Versuch, diesen Dingcharakter des Werkes mit Hilfe der gewohnten Dingbegriffe zu fassen, mißlang. Nicht nur weil diese Dingbegriffe das Dinghafte nicht greifen, sondern weil wir das Werk mit der Frage nach seinem dinglichen Unterbau in einen Vorgriff zwingen, durch den wir uns den Zuzang zum Werksein des Werkes verbauen [...] (HEIDEGGER, 2010, p. 96).

[...] A tentativa de conceber este caráter de coisa da obra com a ajuda dos conceitos habituais de coisa fracassou. Não somente porque estes conceitos de coisa não apreendem o caráter de coisa, mas porque, com o questionamento de sua base coisal, forçamos a obra a uma concepção prévia, através da qual obstruímos a nós o acesso ao ser-obra da obra [...] (HEIDEGGER, 2010, 97).

Se, como foi demonstrado por Heidegger, não podemos esgotar nossos questionamentos acerca das coisas e dos utensílios nos modos tradicionais de entendimento, tampouco vemos esses modos como pertinentes na investigação sobre o originário da arte.

O que se demonstra na obra é algo que se desvela por ela própria, mas não por seu aspecto estanque e autocentrado, seu viés solipsista. Se devemos ver a arte deixando que a mesma *permaneça-em-si*, não podemos retirar da mesma toda a sua referencialidade (HEIDEGGER, 2010).

A arte *funda e fundamenta* um mundo, manifesta a verdade de maneira inaugural, pondo a mesma em obra (HEIDEGGER, 2010). A tarefa de se pensar o originário da arte é, a cada vez, mais complexa, pois precisamos verificar o que entende Heidegger acerca da verdade e o que seria o *pôr-se-em-obra* da verdade da arte.

4 VERDADE, TERRA E MUNDO

4.1 O LUGAR DA VERDADE

Ao nos remeter à verdade, não parece nos restar dúvidas sobre a que estamos nos referindo. Sobre a verdade não cabem incertezas. Falamos como se a verdade fosse um lugar¹⁶ no qual nos encontramos, aonde sabemos como chegar, de onde sabemos como sair. Numa discussão, é preciso que todos concordem para que a mesma cesse; verdade não se coaduna com discordância.

Mas o que há de fato verdadeiro quando falamos em verdade? Verdade de opinião, verdade da ciência, verdade religiosa, da obra de arte. São várias verdades ou apenas uma verdade que se divide? Essas verdades devem concordar consigo mesmas e entre si? Uma investigação pela essência da verdade deve perpassar o caminho de como a entendemos e a maneira como a usamos; como diz Heidegger: "Die Untersuchung macht deutlich, daß zur Frage nach dem "Wesen" der Wahrheit notwendig mitgehört die nacht der *Seinsart* der Wahrheit" (HEIDEGGER, 2012c, p.592). "A investigação deixa claro que à pergunta pela 'essência' da verdade copertence necessariamente a pergunta pelo *modo-de-ser* da verdade" (HEIDEGGER, 2012c, p. 593).

16 O termo "lugar" (Ort) da verdade é utilizado por Heidegger no famoso parágrafo 44 de Ser e Tempo, quando o mesmo discorre sobre o conceito tradicional de verdade (HEIDEGGER, 2012c, p.595).

Onde encontrar uma verdade que não se submeta a condicionantes específicos para fundamentar-se? A verdade *real* é realmente derivada das múltiplas maneiras como dividimos a verdade?

A pergunta pela essência da verdade não se preocupa com o fato de a verdade ser a verdade da experiência prática de vida ou a da conjectura no campo econômico, a verdade de uma reflexão técnica ou de uma prudência política; ou, mais especificamente, com o fato de a verdade ser a verdade da pesquisa científica ou da criação artística, ou mesmo a verdade de uma meditação filosófica ou de uma fé religiosa. A pergunta pela essência se afasta de tudo isto e dirige seu olhar para aquilo que unicamente caracteriza toda 'verdade' enquanto tal" (HEIDEGGER, 1979, p. 131).

A verdade, da maneira como normalmente é concebida de modo corrente, não se aproxima daquilo que precisamos encontrar, ou seja, da sua própria essência. Porém, como todo o caminho trilhado por Heidegger, para encontrarmos a essência da verdade, devemos procurar o lugar corriqueiro de entendimento das coisas, a fim de chegarmos ao cerne da questão.

Verdade, como é compreendida no modo corrente, é *conformidade*, *adequatio*; concordância é, então, o lugar onde é pensada a verdade, e a verdade como tal diz que as relações devem estar em harmonia; o que se diz deve concordar com e sobre o que é falado; enunciado e coisa precisam estar de acordo. Ser objetiva deve ser o objetivo da verdade.

Dizemos então que uma coisa é verdadeira quando de forma palpável concordamos com ela, quando objetivamente a coisa assim o é. Se dizemos que um determinado objeto é vermelho, dizemos porque assim ele é visto por todos, não podemos nos enganar. Percebemos sua cor e emitimos uma sentença verdadeira, todos devem concordar com o fato verificado. A verdade é um ver para crer.

Mas podemos pensar porém, que antes do objeto ser vermelho houve uma convenção que definiu o que é a cor vermelha. Ou mesmo que, ao falar vermelho,

não dizemos a mesma cor que qualquer um pode ver e que existem infinitas tonalidades que podemos nomear como vermelho; que, de fato, é o objeto que se adequou a uma norma de definição dos nomes e à visão dos sujeitos. O que chamamos cor foi definido antes do objeto, em uma condição na qual fomos lançados. A definição vem antes da coisa. A verdade é um crer para ver.

As duas maneiras de se presenciar o fenômeno privilegiam uma determinada rota, ora do objeto para o sujeito, ora do sujeito para o objeto. E, mesmo buscando caminhos opostos, essas vias de mão dupla buscam a concordância de coisa e consciência, ora privilegiando uma direção, ora privilegiando outra. Como diz Heidegger:

O verdadeiro, seja uma coisa verdadeira ou uma proposição verdadeira, é aquilo que está de acordo, que concorda. Ser verdadeiro e verdade significam aqui: estar de acordo, e isto de duas maneiras: de um lado, a concordância entre uma coisa e o que dela previamente se presume, e, de outro lado, a conformidade entre o que é significado pela enunciação e a coisa” (HEIDEGGER, 1979, p. 133).

A concordância é uma afinidade entre ambas as partes, coisa e enunciação, e não escapa ao pensamento, que funciona como uma relação. Porém, alerta Heidegger, nem toda relação é uma concordância, e poderíamos pensar que uma sinalização, mesmo na condição de uma relação, não iguala o que sinaliza com o que foi assinalado (HEIDEGGER, 2012c, p. 597-599).

O enunciado teria relação com *representações* (Vorstellungen)? Ou seja, um processo *psíquico* de onde podemos “processar” uma “ideia” do objeto na consciência? Ora, mesmo o que é representado na enunciação não escapa àquilo que se refere ao *ente*, e seria um engano supor que o que é representado na enunciação seja apenas uma “imagem” do que ela realmente representa. O que é percebido refere-se ao *ente* visado (HEIDEGGER, 2012c, p.603).

Representação não enuncia uma *comprovação* entre o *conhecer* e o objeto, nem de diferenciação de aspectos *psíquicos* e *físicos*, muito menos de *conteúdos de consciência*, mas do que se demonstra do *ente* por ele mesmo. Uma enunciação verdadeira faz ver o que une a representação e o representado.

Die Aussage *ist wahr*, bedeutet: sie entdeckt das Seiende an ihm selbst. Sie sagt aus, sie zeigt auf, sie "läßt sehen" (ἀπόφαισις) das Seiende in seiner Entdecktheit. *Wahrsein (Wahrheit)* der Aussage muß verstanden werden als *entdeckend-sein*. Wahrheit hat also gar nicht die Struktur einer Übereinstimmung zwischen Erkennen und Gegenstand im Sinner einer Angleichung eines Seienden (Subjekt) an ein anderes (Objekt) (HEIDEGGER, 2012c, p. 604).

A enunciação é *verdadeira* significa: que ela descobre o ente em si mesmo. Ela enuncia, mostra, "faz ver" (ἀπόφαισις) o ente em seu ser-descoberto. O *ser-verdadeiro (verdade)* da enunciação se deve entender como um *ser-descobridor*. A verdade não tem, portanto, de modo algum a estrutura de uma concordância entre conhecer e objeto, no sentido de uma adequação de um ente (sujeito) a outro (objeto) (HEIDEGGER, 2012c, p. 605).

A concordância não iguala nem difere o que o objeto é; nem interfere naquilo que é próprio do objeto. Ela possibilita um modo de se "chegar" à coisa, de se descobrir um caminho que possibilite mostrar o que se procura. É justamente para transpor essas modificações que norteiam nosso olhar e o nosso pensar que devemos perceber que "adotamos" uma "visão" das coisas, de como elas se comportam e são.

Como então encontrar o caminho da verdade? Aceitamos que apenas uma das direções de acesso à verdade seja verdadeira, ou a encontramos nesta via de duas mãos? É a verdade uma questão objetiva ou subjetiva? A verdade aqui se assume como um ponto de acesso entre coisa e proposição.

Ao pensar assim demandamos sempre que o fenômeno recaia nessa relação em que tudo é separado para ser compreendido; e que, ao mesmo tempo, adequem-

se entre si. Dessa forma, estamos sempre no encalço de uma verdade que separa tudo em sujeito e objeto; em subjetivo e objetivo. Movimentos de concordância que de alguma maneira devem unir-se, mesmo que os vejamos sempre separados; verdade assim pensada constitui-se como uma certeza inabalável. O mistério gera abismos que essa maneira de pensamento não ousa trespassar.

Onde se fundamenta a verdade? É preciso esmiuçar a questão do fundamento do que entendemos por verdade, pois, como diz Heidegger: “[...] Der *wahrheit* wohnt demnach ein wesensmäßiger Bezug inne zu dergleichen wie 'Grund' (HEIDEGGER, 2007a, p.20). “[...] Por conseguinte, no seio da *verdade* habita uma relação essencial a algo semelhante como 'fundamento' (HEIDEGGER, 2007a, p. 21). Ou seja, precisamos averiguar como se fundamenta o nosso modo mais direto e comum de conhecer o fenômeno para poder prosseguir em nosso caminho, desde onde ele tem o seu princípio.

4.2 FUNDAMENTO DA VERDADE

Fundamento é o princípio de algo, seu começo, sua origem. É o alicerce de onde algo começa a se constituir, como virá a ser; fundamento fala dos *começos*. O fundamento da verdade é importante para a tarefa de compreender como podemos investigar a própria verdade, pois o mesmo pode demonstrar como ela é estruturada no nosso modo corrente de entendê-la.

Todas as questões que definimos como fundamentais são as que mais nos desafiam e demandam atenção e cuidado. Para uma questão tão importante quanto a essência da verdade, é preciso trafegar pelos seu fundamento para que se possa verificar de onde a questão se inicia.

O fundamento é, então, nosso ponto de partida para entender a verdade, já que ele pode falar de onde ela principia e, desta maneira, o que ela mesmo é, ou se

torna ou se *conhece*, como foi definido por Aristóteles e exposto por Heidegger em seu trabalho sobre a *essência do fundamento* (HEIDEGGER, 2007a, p.7).

Fundamento, então, da maneira como é entendida por Aristóteles, tem relação com *causa*¹⁷, já que, de maneira lógica, a causa de algo é um fundamento da mesma, é de onde ela principia e origina-se. A causa de algo é o que é *comum* em relação a todos os membros de uma mesma *espécie*.

[...] ob gar das Wesen des Grundes gefunden werden kann auf dem Wege einer Kennzeichnung dessen, was den 'Arten' von Gründen 'germeinsam' ist, muß bezweifelt werden, wenngleich darin der Zug zu einer ursprünglichen Erhellung von Grund überhaupt nicht verkannt werden darf (HEIDEGGER, 2007a, p.8).

[...] embora haja que duvidar se a essência do fundamento se poderá encontrar mediante uma caracterização do que é 'comum' às 'espécies' de fundamentos, não deve, no entanto, desconhecer-se aí o impulso para uma originária clarificação do fundamento em geral (HEIDEGGER, 2007a, p. 9).

Prescrutar o fundamento da verdade não seria uma “dissecação” de todos os modos pelos quais entendemos o conceito de fundamento, mas, sim, averiguar alguns pontos principais do *fundamento geral* para que se realce aquilo que estamos procurando. Ainda não se chegando à sua essência no encontro com aquilo que possa parecer “comum” a todas as *espécies*, a tarefa de investigação do fundamento ganha um importante ponto de apoio.

Tendo isso em vista, vemos que Heidegger afirma que um antigo princípio do fundamento diz: “[...] nihil est sine ratione. Nichts ist ohne Grund [...]” (HEIDEGGER, 2007a, p. 12). “Nada existe sem razão [...]” (HEIDEGGER, 2007a, p. 13). E questiona se, este *princípio supremo*, um *princípio da razão suficiente*,

17 Para Aristóteles são quatro causas principais: *material*, *formal*, *eficiente* e *final*, e dessa forma, todas seriam *começos*, fundamentos. Porém, é importante salientar o que diz Heidegger acerca da questão, afirmando que mesmo que *todas as causas* tenham relação com *começos*, não nos parece claramente como isso se principia, como de fato *começam* (HEIDEGGER, 2007a, p.9).

seria realmente suficiente para se entender o fundamento (HEIDEGGER, 2007a, p.13).

Pela questão, da maneira como é colocada, faz-se perceber que o próprio fundamento seja de extrema evidência, e que, se compreendemos algo, não nos escapa qual seja o seu fundamento.

[...] O entendimento lança um olhar para o fundamento, na medida em que, ele próprio, a saber, o entendimento, reclama a indicação do fundamento, o entendimento ou a indicação do fundamento. O entendimento exige fundamentação para seus enunciados e as suas afirmações. Apenas enunciados fundamentados são compreensíveis e entendíveis [...] (HEIDEGGER, 1999, p. 11).

O entendimento não tergiversa sobre seus próprios fundamentos. Tudo que pode ser compreendido e entendido precisa ser fundamentado. Não parece, de maneira alguma, que essa noção de certeza seja muito diferente do conceito mais *lato* pelo qual compreendemos a verdade, como exposto anteriormente.

Visto que, ao referendar a razão como ponto principal de qualquer compreensão humana, fundamenta-se a verdade como elemento constitutivo desse mesmo princípio. A verdade sem fundamento não se sustenta e não pode ser considerada verdadeira. Se nada é sem fundamento, sem razão, não seria a verdade que escaparia a essa certeza.

A verdade, em seu caráter mais corriqueiro, é expressa como a via que liga sujeito e predicado. Heidegger, quando discute um trecho de Leibniz¹⁸, afirma que o *principium rationis* existe porque se assim não o fosse, haveria *entes* sem fundamento, e, dessa maneira, algumas verdades que contrariariam a própria *natureza* da verdade.

18 Cf. HEIDEGGER, 2007a , p.19, nota 10.

[...] Für Leibniz heißt das: es gäbe Wahres, das sich einer Auflösung in Identitäten widersetze, es gäbe Wahrheiten, die gegen die 'Natur' von Wahrheit überhaupt verstoßen müßten. Weil das jedoch unmöglich ist und Wahrheit besteht, deshalb hat auch das *principium rationis*, weil aus dem Wesen der Wahrheit entspringend, Bestand. Das Wesen der Wahrheit aber liegt in der *connexio* (συμπλοχή) von Subjekt und Prädikat [...] (HEIDEGGER, 2007a, p. 18).

[...] Para Leibniz, isto significa que haveria algo de verdadeiro que que resistia a uma redução de identidades; haveria verdades que infringiriam a 'natureza' da verdade em geral. No entanto, porque isto é impossível e porque existe a verdade, então tem também existência o *principium rationis*, uma vez que ele promana da essência da verdade. A essência da verdade, porém, reside na *conexio* (*symploké*) de sujeito e predicado [...] (HEIDEGGER, 2007a, p. 19).

O fundamento da verdade, no seu aspecto de adequação, é entendido como *principium rationis*, pois é o mesmo que pode garantir uma coesão definitiva e *natural* da verdade, no seu aspecto relacional entre o sujeito e o predicado. Ou seja, a possibilidade de estabelecer-se um princípio de validade universal e inquestionável na ligação entre sujeito e predicado.

Qualquer que seja o predicado, deve-se afirmá-lo conjuntamente com seu sujeito, devem agir em *consonância* (Einstimmigkeiten). Que as “verdades”, em seu papel de enunciados verdadeiros, mesmo múltiplas, funcionam segundo a *natureza* da verdade (HEIDEGGER, 2007a, p.21). Mesmo que falemos em várias verdades não podemos afirmar que exista um fundamento diferente para todas elas.

Verdade e fundamento possuem uma conexão e é preciso investigar esta relação de um com outro para que possamos entender o que vigora originariamente nos dois. É preciso dirigir-se a uma verdade que seja *pré-predicativa* para averiguar a conexão entre verdade e fundamento. Heidegger afirma que a *verdade proposicional* está *radicada* numa verdade mais originária, numa *verdade ôntica*. E que a *revelabilidade* e os muitos *modos interpretativos* do *ente*, são variados conforme a própria variabilidade como lidamos com o mesmo e pelo modo como somos (HEIDEGGER, 2007a, p. 23).

[...] So unterscheidet sich z. B. Die Wahrheit von Vorhandenem (z. B. Der materiellen Dinge) als *Entdecktheit* spezifisch von der Wahrheit des Seienden, das wir selbst sind, der *Erschlossenheit* des existierenden Daseins (HEIDEGGER, 2007a, p.22).

[...] Assim, por exemplo, a verdade do que está simplesmente presente (por exemplo, as coisas materiais, enquanto *descobertura*, distingue-se especificamente da verdade do ente que nós próprios somos, da *abertura* do estar-aí (*Dasein*) existente (HEIDEGGER, 2007a, p.23).

A verdade *não-predicativa* é justamente ao modo de superação da corriqueira relação entre predicado e objeto, no qual o *ente* é apenas objetivado; em que o mesmo está situado de forma pré-indicada, já estabelecida. Onde não ocorre o desvelamento da verdade, pois a mesma já está posta, e assim, não permite que surja mais possibilidade alguma de conhecer. [...] *Enthülltheit des Seins ermöglicht erst Offenbarkeit von Seienden* [...] (HEIDEGGER, 2007a, p.24). [...] *Só o desvelamento do ser possibilita a revelabilidade do ente* [...] (HEIDEGGER, 2007a, p. 25).

Os campos de conhecimento que atuam na objetivação do que conhecem agem por modos em que estabelecem bases sólidas para com seu objeto inquirido. As ciências criam suas próprias maneiras de investigação e situam seus fundamentos longe daquilo que seriam encontrados numa investigação *pré-predicativa*. Como determinantes de um saber que se fundamenta desta maneira, é preciso então compreender como a ciência entende a verdade.

O que aqui é denominado ciência é amparado na concepção de Heidegger da essência do fundamento, é um modo de entendimento de todo aspecto considerado real do *ente*, de maneira a criar interpretações que fundamentem conceitos de uma realidade desses entes. De onde os mesmos podem ser condicionados de uma maneira objetivante.

[...] Eine charakteristische ist z. B. Der Entwurf der Seinsverfassung vom Seienden, durch den zugleich ein bestimmtes Feld abgesteckt wird (Natur, Geschichte) als Gebiet möglicher Vergegenständlichung durch

wissenschaftliche Erkenntnis. Die Vorgängige Bestimmung des Seins (Was- und Wie-sein) von Natur überhaupt verfestigt sich in den "Grundbegriffen" der betreffenden Wissenschaft (HEIDEGGER, 2007a, p. 26).

[...] Um estágio característico é, por exemplo, o projecto da constituição do ser do ente, pelo qual se demarca ao mesmo tempo um determinado campo (natureza, história) como área de objetivação possível mediante o conhecimento científico. A determinação prévia do ser (ser-quê e ser-como) da natureza em geral fixa-se nos "conceitos fundamentais" da respectiva ciência (HEIDEGGER, 2007a, p. 27).

O que é possível ser conhecido por esse modo de fundamento é objetivado previamente, mediante conceitos gerais que permitem um acesso "seguro" ao objeto interpretado, como, por exemplo, força, massa, tempo. Mas, apesar do acesso desta interpretação, ela não é capaz de alcançar justamente a essência desses mesmos conceitos (HEIDEGGER, 2007a, p. 27).

Ao salientar o aspecto restritivo com o qual a ciência alcança seu conhecimento não é alijar a mesma de qualquer validade ou importância, é apenas pontuar seu escopo, delimitar sua maneira de interpretar o ente, constatar a restrição que a mesma possui numa investigação que deve perscrutar o fundamento da verdade. A relação entre ciência e verdade é muito imbrincada, é até corriqueiro pensar que a ciência atua fundamentada em verdades; não é possível dissociar uma da outra, e quando se fala em uma, parece estar se falando na outra sem que se possa negar tal conexão. Mas qual a relação, de uma maneira mais fundamental e originária, entre ciência e verdade?

A ciência é geralmente pensada como um porto seguro da verdade; a ciência não se apoia em inverdades, porém, como nos alerta Heidegger, a ciência não possui a verdade em seu aspecto *originário*. A ciência trata das coisas ao seu jeito e só pode aceitar o que cabe em seus fundamentos: "Na ciência, sabemos em geral dizer muitas coisas correctas [sic], mas muito pouco verdadeiras" (HEIDEGGER, 2008a, p. 82).

[...] O correto constata sempre algo exato e acertado naquilo que se dá e está em frente (dele). Para ser correta, a constatação do certo e exato não precisa descobrir a essência do que se dá e apresenta. Ora, somente onde se der esse descobrir da essência, acontece o verdadeiro em sua propriedade. Assim, o simplesmente correto ainda não é o verdadeiro (HEIDEGGER, 2006, p. 12-13).

Mesmo corretas, não podemos averiguar nada de essencial ou originário nas questões que remetam ao ente, ou que apenas concentrem suas concepções ao mais imediato. O que se procura de fundamental não é alcançado quando apenas se encerra de perguntar.

Pensar a própria ciência pelo viés ontológico é escapar de seu conceito mais “lógico”, que submete o conhecimento científico a partir de sua caracterização como “produtora de resultados”, de informações válidas (HEIDEGGER, 2012c, p. 969). Como disse Heidegger, as questões concernentes ao ente, mesmo explanadas de maneira correta, não constroem a verdade de sua essência, pois não prescruta a questão pelo viés ontológico.

[...] Die vollzureichende existenziale Interpretation der Wissenschaft läßt sich jedoch erst dann durchführen, wenn der *Sinn von Sein und der “Zusammenhang” zwischen Sein und Wahrheit* aus der Zeitlichkeit der Existenz *aufgeklärt* sind [...] (HEIDEGGER, 2012c, p. 968).

[...] O conceito existenciário entende a ciência como modo da existência e, assim, como *modus* do ser-no-mundo que descobre ou abre ente ou ser. Entretanto, a plena interpretação existenciária da ciência somente pode ser levada a cabo quando, a partir da temporalidade da existência, se tenha elucidado o sentido-de-ser e a “conexão” entre ser e verdade [...] (HEIDEGGER, 2012c, p. 969).

A ciência é uma maneira de se interpretar o mundo que não sustenta aquilo que estamos procurando, ou seja, o fundamento originário da verdade; e, se ela também requer ser compreendida para além da maneira como ordinariamente é vislumbrada, não é pretendido aqui se estender em tal análise, mas apenas

demonstrar como os modos corriqueiros de se pensar o ente não desvelam o mesmo. É preciso, então, ultrapassar esses modos para completar a tarefa assumida.

4.2.1 A Questão da Transcendência

Onde se fundamenta a verdade se não podemos encontrá-la no porto seguro da ciência, pelo menos não da maneira como ela é comumente compreendida? Heidegger afirma que o *problema* do fundamento coaduna-se onde a essência da verdade transcende e onde ocorre um entrelaçamento entre as três questões: *verdade, fundamento e transcendência* (HEIDEGGER, 2007a, p.31).

Transcendência, como todas as outras questões colocadas até aqui, demanda explicar o modo como entendemos o termo e como ele é colocado por Heidegger em seu pensamento. Princípios pela observação terminológica da palavra: “Transzendenz bedeutet Überstieg. Transzendent (transzendierend) ist, was den Überstieg vollzieht, im Übersteigen verweilt (HEIDEGGER, 2007a, p. 36). “[...] Transcendência significa ultrapassagem. Transcendente (que transcende) é o que realiza a ultrapassagem, persiste na ação de ultrapassar [...]” (HEIDEGGER, 2007a, p.37).

De maneira mais imediata, a palavra transcendente significa uma ultrapassagem, ou seja, que algo está sendo deixado para trás. Que se vai de um “lugar” para outro, deixando alguma coisa pelo caminho, num aspecto espacial (räumlichen). Mas, o que é de fato ultrapassado quando falamos em transcendência, fundamento e verdade?

[...] Was überstiegen wird, ist gerade einzig *das Seiende selbst*, und zwar jegliches Seiende, das dem Dasein unverborgen sein und werden kann, mithin *auch und gerade* das Seiende, als welches “es selbst” existiert (HEIDEGGER, 2007a, p. 38).

[...] O *que* é ultrapassado é justamente apenas o *próprio ente* e, decerto, todo ente que pode ser e tornar-se desvelado para o estar-aí, por

consequente, *também é justamente* o ente que, enquanto estar-aí, “ele próprio” existe (HEIDEGGER, 2007a, p. 39).

O que deve ser ultrapassado é a condição de entendimento que possuímos do ente, ou seja, a condição mais comum em que colocamos as coisas para analisá-las; desvelar os conceitos mais corriqueiros que aplicamos aos entes no mundo, um *estado de coisas* e verdadeiramente encontrar seu fundamento mais originário.

É no referencial com o *Dasein*, que é propriamente o ente que desvela e compreende os outros entes, que a transcendência ocorre como um movimento de entendimento originário. Evita-se qualquer redução a conceitos objetivantes, e, ao mesmo tempo, cair no aspecto oposto, o do subjetivismo, ultrapassando a característica mais estática desses modos de interpretar.

[...] die Transzendenz nicht durch eine Flucht ins Objektive enthüllt und gefaßt werden kann, sondern einzig durch eine ständig zu erneuernde ontologische Interpretation der Subjektivität des Subjekts, die dem “Subjektivismus” ebenso entgegenhandelt, wie sie dem “Objektivismus” die Gefolgschaft versagen muß (HEIDEGGER, 2007a, p. 94).

[...] a transcendência não pode desvelar-se e apreender-se mediante uma fuga para o objetivo, mas unicamente por meio de uma interpretação ontológica, constantemente renovada, da subjetividade do sujeito, que tanto se vira contra o “subjectivismo” como se deve negar a seguir o “objectivismo” (HEIDEGGER, 2007a, p. 95).

A transcendência é o próprio movimento de compreender o fundamento da verdade de uma maneira mais originária e não de uma maneira instrumental ou restritiva como na dualidade sujeito/objeto. Ela precisa ultrapassar a forma utilitária de conhecimento e deixando-ser o ente como ele se apresenta, fundamentar o utilizável como ele mesmo o é, um dos modos de conhecer as coisas (HEIDEGGER, 2012c, p. 961-963).

O ultrapassar da transcendência deve ser dirigido pela *vontade* (Willen) do ente que pode acessar o conhecimento, o Dasein. Mas, vontade não tem o caráter de um ato de vontade (Willensakt) diferente de outros comportamentos (Verhalten), como de juízo, de sentimento ou de atuação, mas uma ultrapassagem que deve criar (bilden) o seu caminho (HEIDEGGER, 2007a, p. 99).

O que se fundamenta sem determinação prévia e estanque, que pode transcender, só o pode fazer mediante a *liberdade* (Freiheit). Se processa de maneira espontânea, a liberdade de não ser aferrado a um modo previamente determinado. Porém, nos alerta Heidegger, liberdade como transcendência não é uma espécie específica de fundamento, e sim, a própria origem do fundamento em geral (HEIDEGGER, 2007a, p. 103). Agora é preciso entender melhor a relação entre liberdade e fundamento para poder elucidar a relação do mesmo com a verdade.

Die ursprüngliche Beziehung der Freiheit zu Grund nennen wir das *Gründen*. Gründend *gibt* Freiheit und *nimmt* sie Grund. Dieses in der Transzendenz gewurzelte Gründen ist aber in eine Mannigfaltigkeit von Weisen *gestreut*. Es sind deren drei: 1. das Gründen als Stiften; 2. das Gründen als Bodennehmen; 3. das Gründen als Begründen [...] (HEIDEGGER, 2007a, p. 102).

A referência originária da liberdade ao fundamento chamamos o *fundar*. Ao fundar, tal referência *proporciona* a liberdade e assume o fundamento. Mas este fundar, radicado na transcendência, encontra-se *disperso* numa multiplicidade de modos. Eis três deles: 1. o fundar como instituir; 2. o fundar como alicerçar; 3 o fundar como fundamentar [...] (HEIDEGGER, 2007a, p. 103).

A liberdade é o referencial do fundamento, e essa referência é nomeada por Heidegger como o fundar (Gründen). E mesmo porque é radicado na transcendência o fundar se desdobra em várias possibilidades. O pensador elenca três modos para o fundar e alerta para que os mesmos não recaiam em maneiras vulgares e mais imediatas de análise. É preciso que a própria investigação seja transcendente e tenha possibilidade de ultrapassar os aspectos mais imediatos.

O fundar, pelo seu modo de instituir, é o que permite se estabelecer no meio do ente, e instituir mundo (Welt). Mas, para que este modo de fundar transcenda e não recaia no seu aspecto ôntico, o mesmo deve ser instituído de maneira a transcender o que já foi encontrado. Deve buscar além do que já se encontra em posse do conhecer, pois deve ser possibilidade (HEIDEGGER, 2007a, p. 107).

Em seu segundo aspecto, o de *alicerçar*, o fundar age no mesmo tempo do *instituir*; já que, o que foi instituído, alicerça-se e ganha fundamento no entendimento do ente; mas não podemos pensar em “mesmo tempo” no sentido de mesmo instante, nem de maneira sequencial, mas na atuação conjunta na mesma temporalidade (HEIDEGGER, 2007a, p. 105). O fundar como instituir e como alicerçar são parte de um mesmo processo e por isso não devem ser dicotomizados.

Für die Auslegung des mannigfaltigen Gründens der Freiheit ist zunächst wesentlich, die in diesem transzendentalen Einspielen von Überschwung und Entzug aufeinander zutage tretende *Einheit* der bisher besprochenen Weisen des Gründens zu sehen (HEIDEGGER, 2007a, p. 108).

Para a interpretação do múltiplo fundar da liberdade é essencial, antes de mais, ver a *unidade* dos dois modos de fundar, até agora revistos, trazidos à luz no exercício transcendental de sobrelevação e privação, que se complementam uma à outra (HEIDEGGER, 2007a, p. 109).

A transcendência atua do mesmo modo com excesso e privação (HEIDEGGER, 2007a, p.109), intervindo para que o mundo, em sua fundamentação pelo *Dasein*, permaneça sendo projetado e não se esgote em questões acabadas ou separadas. Deste modo, os dois primeiros aspectos descambam num terceiro modo do fundar, o *fundamentar* (Begründen).

O fundamentar possibilita a elucidação do *porquê em geral*, mas sem decair em concepções teóricas que o remetam a uma explicação genérica sobre o próprio sentido de fundamento. Como afirma Heidegger sobre o fundamentar, “[...] In diesem übernimmt die Transzendenz des Daseins die Ermöglichung des

Offenbarmachens von Seienden an ihm selbst, die Möglichkeit der ontischen Wahrheit” (HEIDEGGER, 2007a, p. 110); “[...] Neste, a transcendência do estar-aí empreende a possibilidade da revelação do ente em si mesmo, a possibilidade da verdade ôntica” (HEIDEGGER, 2007a, p. 111).

[...] Begründen liegt allem Verhalten zu Seiendem “zugrunde”, so zwar, daß erst in der Helle des Seinsverständnisses Seiendes an ihm selbst (d. h. *als* das Seiende, das es ist und wie es ist) offenbar werden kann. Weil nun aber alles Offenbarwerden von Seiendem (ontische Wahrheit) von vornherein transzendental durchwaltet ist von dem gekennzeichneten *Begründen*, deshalb muß alles ontische Entdecken und Erschließen in seiner Weise “bergründend” sein, d. h. es muß sich lausweisen [...] (HEIDEGGER, 2007a, p. 112).

[...] fundamental está “na base” de todo o comportamento perante ao ente de modo que apenas na claridade da compreensão do ser o ente se pode revelar em si mesmo (isto é, *como* o ente que ele é e como é). Mas porque todo o revelar-se do ente (verdade ôntica) é de antemão dominado transcendentalmente pelo *fundamental*, já caracterizado, então todo o descobrir e revelar ôntico deve, à sua maneira, ser “fundamentante”, isto é, deve *legitimar-se* [...] (HEIDEGGER, 2007a, p. 113).

É a transcendência que possibilita que a elucidação do *porquê* não se esgote como uma explicação final e acabada, que, por sua vez, impede o ente de demonstrar-se livremente. Ela esclarece a particularidade e a origem transcendental do próprio *porquê* em geral (HEIDEGGER, 2007a, p. 111). A transcendência atuante explana e demonstra a própria maneira do *porquê*, ou seja, do próprio questionar efetuado em relação ao mundo. Ela possibilita perscrutar o fundamento das questões de maneira mais originária, possibilitando que o próprio *porquê* se diversifique em sua origem, num questionar mais prévio e essencial. Transcender o fundar e o alicerçar em fundamento é desvelar a origem própria do *porquê*, trazendo os três modos de maneira que os mesmos se aglutinam (*zusammengehören*) na transcendência (HEIDEGGER, 2007a, p. 111-113).

Ao buscar o princípio da razão (fundamento) pelo viés de uma verdade ontológica, encontramos no caminho trilhado por Heidegger que o fundamento não se estabelece nem na verdade da proposição, nem na posição do sujeito que a enuncia, mas na liberdade (Freiheit) como origem deste princípio, coadunando-se como transcendência do conceito de fundamento. “[...] Der transzendierend entspringende Grund legt sich auf die Freiheit selbst zurück, und sie wird *als Ursprung* selbst zum 'Grund'. *Die Freiheit ist der Grund des Grundes*” [...] (HEIDEGGER, 2007a, p. 122). “[...] O fundamento, que promana ao transcender, remonta à própria liberdade e esta, *como origem*, torna-se ela própria 'fundamento'. *A liberdade é o fundamento do fundamento*” [...] (HEIDEGGER, 2007a,p. 123).

Como fundamento do fundamento a liberdade se estabelece como princípio e efetua a tarefa de fundamentar a verdade em seu aspecto mais originário. É justamente ao referendar-se como origem do fundamento que esse processo de busca pelas questões mais essenciais estabelecem-se e caracterizam-se como o originário.

A questão do fundamento é impreterível para esclarecer justamente onde se estabelece a essência da verdade, pois os dois se fundamentam na própria verdade, e a mesma é essencial no entendimento do originário da obra de arte. Então, como acontece a ligação entre verdade e liberdade? Faz-se necessário, neste momento, que verifiquemos mais propriamente a relação entre elas.

4.3 VERDADE E LIBERDADE

É importante, então, para que possamos entender a essência da verdade, traçar um caminho que possa superar essa problemática metafísica, que tudo reparte e divide para compreender. Mais do que apreender uma doutrina, uma teoria que possa previamente pensar o que deve ser pensado, é preciso lançar-se no caminho do questionar. Pensar a essência da verdade é pensar a verdade da

essência; não como o que se encerra de maneira estática, a qualidade de alguma coisa que permanece fossilizada; essência para Heidegger é o que *vigora* (Wesen) no desvelamento, no seu demonstrar-se.

Was heißt "in Wahrheit"? Wahrheit ist das Wesen des Wahren. Woran denken wir, wenn wir Wesen sagen? Als solches gilt gewöhnlich jenes Gemeisame, worin alles Wahre übereinkommt. Das Wesen gibt sich im Gattungs- und Allgemeinbegriff, der das Eine vorstellt, das für Vieles gleich gilt. Dieses gleich-giltige Wesen (die Wesenheit im Sinne der *essentia*) ist aber nur das unwesentliche Wesen. Worin besteht das wesentliche Wesen von etwas? Vermutlich beruht es in dem, was das Seiende in Wahrheit *ist*. Das wahre Wesen einer Sache bestimmt sich aus ihrem wahren Sein, aus der Wahrheit des jeweiligen Seienden (HEIDEGGER, 2010, p. 124).

O que significa "de verdade"? Verdade é a essência do verdadeiro. Em que pensamos quando dizemos essência? Habitualmente como essência vale aquilo que há de comum e em que concorda todo verdadeiro. A essência se dá no conceito genérico e universal, que representa o uno que vale igualmente para muitos. Porém, essa essência sem diferenças (a essencialidade no sentido de *essentia*) é apenas a essência não-essencial. Em que consiste a essência essencial de algo? Provavelmente baseia-se no que o sendo é de verdade. A essência verdadeira de uma coisa se determina a partir do seu ser verdadeiro, a partir da verdade do respectivo sendo (HEIDEGGER, 2010, p. 125).

É no aspecto restritivo de se pensar a essência da verdade como uma unidade imutável e universal que se encerra qualquer possibilidade de investigação, que impede o questionar de chegar até o originário. Pensamos não precisar mais pensar no assunto quando entendemos que encontramos o essencial de algo, e o mesmo não precisa mais ser prescrutado.

Quando restringimos o questionar, estamos certos de que encontramos algo verdadeiro, sua essência e não é mais necessária qualquer pergunta. Não podemos esquecer que o próprio modo como entendemos a *essência* é que cria essas restrições. "Entendemos aqui por 'essência' o fundamento da possibilidade intrínseca daquilo que imediata e geralmente é admitido como conhecido" (HEIDEGGER, 1979, p. 137). O conhecido não necessita mais ser investigado,

está posto. Mas, se não podemos entender um pensamento livre, que não se satisfaz com o que está “posto” e finalizado, não estamos indo contra a própria liberdade de pensar?

Procuramos agora pela ligação mais essencial entre *verdade* e *liberdade*, já que conseguimos verificar o que Heidegger define entre *verdade*, *fundamento* e *liberdade*. O fundamento fundamenta-se na liberdade; só assim o mesmo não se retrai em interpretações que bloqueiam o caráter mais próprio e originário do ente; e “A essência da verdade é a liberdade” (HEIDEGGER, 1979, p. 137), como diz o pensador, pois, apenas deixando que o próprio ente seja como é, é que a verdade verdadeiramente essencial deste ente se desvela.

Como costumeiramente procuramos compreender a liberdade? Geralmente pensamos em liberdade como algo que não possui vinculação com alguma obrigação; o que é livre, não se prende a tarefas, diríamos o óbvio; contudo, e como acontece com todas as noções mais imediatas, aquelas que pensamos conhecer, é necessária uma análise mais acurada dos conceitos correntes.

Liberdade parece prescindir de qualquer causa ou questão que a explique ou a defina, parece auto-geradora. A liberdade não precisa de motivos, ela é o seu motivo. Mas essa definição de liberdade pode ser equivocada para encontrar a essência da liberdade. “Das Von-selbst-anfangen gibt nur die negative Charakteristik der Freiheit, daß weiter zurück keine bestimmende Ursache liege” (HEIDEGGER, 2007a, p. 100) . “O começar-por-si-mesmo proporciona apenas a caracterização negativa da liberdade, a saber, que (por detrás 'do acto livre'[sic]) não reside nenhuma causa determinante” (HEIDEGGER, 2007a, p. 101). A liberdade pensada por este viés parece ser “livre” de tudo.

A liberdade então estaria alojada na própria condição do homem, pois, sendo livre de tudo, sem obrigações, tem o homem a liberdade ao seu alcance; liberdade se tem ou não se tem, ela nunca está distante de seu portador. Não possuir limites é

um fator de liberdade. O homem parece ter a liberdade como condição ou mesmo como um objeto. A liberdade é pertinente às “escolhas” dos sujeitos, ao seu arbítrio.

Ligar a essência da verdade ao arbítrio do homem, posto que assim vemos a liberdade, não criaria um entendimento subjetivo de verdade? “[...] a liberdade é uma propriedade do homem; a essência da liberdade não necessita nem tolera mais amplo exame; o que é o homem, cada qual sabe.” (HEIDEGGER, 1979, p. 137). Faz-se necessária minuciosa análise da liberdade para prosseguir, pois, o que pode parecer o mais preciso e inquestionável é que esconde por baixo da certeza o que de verdadeiramente tem de essencial.

Ao deslocar o que entendemos como liberdade para uma “escolha” do sujeito, deslocamos também a verdade para um parâmetro relativo, onde cada um é livre para possuir sua verdade. Seria então o caso de entender toda verdade justamente por este aspecto subjetivo? Heidegger afirma que, se entendemos subjetivo como arbítrio do sujeito, então não (HEIDEGGER, 2012c, p. 627).

A verdade por um viés subjetivo, ou seja, definida pela escolha de um sujeito, não possui caráter verdadeiramente livre. Condicionar todo o ente ao jugo de uma escolha subjetiva é condicionar o próprio *Dasein*, como ente que é, a uma relativização que não se faz como liberdade. “Auch die 'Allgemeingültigkeit' der Wahrheit ist lediglich darin verwurzelt, daß das Dasein Seiendes an ihm selbst entdecken und freigeben kann” (HEIDEGGER, 2012c, p. 627-628); “A 'validade universal' da verdade tem também raiz unicamente em que o *Dasein* pode descobrir ente em si mesmo e pô-lo em liberdade” (HEIDEGGER, 2012c, p. 627-629).

Tentemos visualizar, então, o caminho que se construiu sobre o que pensamos até agora: verdade como conformidade, liberdade como fundamento do fundamento e como essência da verdade, liberdade como um atributo do homem;

tudo isso demanda pensar o homem a fim de entender as próprias perguntas que devemos fazer. É importante ultrapassar as colocações banais que não permitem que o questionar se lance nas perguntas verdadeiramente essenciais.

A autêntica e justa pergunta preliminar não é a pergunta pelo *que*, mas a pergunta pelo *quem*. Nós não perguntamos ‘o *que* é o homem’, mas ‘*quem* é o homem’. Isto parece ser uma mera questão verbal e, contudo, com este enfoque da questão foi dada uma direcção [sic] determinada à resposta (HEIDEGGER, 2008, p.80).

Ao definirmos o modo de perguntar, pelo *que*, fazemos com que o questionar se encerre. O *que é o homem* pode conter várias respostas, seja pelo viés biológico, antropológico, pessoal, ou outro qualquer, vamos sempre terminar com uma resposta que deseja ser definitiva.

O que é o homem? Animal racional? Um sujeito que sente? Todos os modos de questionar pelo *que* é homem, segundo Heidegger, recaem em respostas fechadas e não permitem mais nenhum avanço de questionamento. Podemos, então, encontrar a essência do homem procurando pelas variadas culturas e épocas históricas?

Podemos, quando muito, coordenar as variedades de humanidade, compor uma espécie de herbário. Podemos então ver que este ou aquele homem pertence a tal e tal tipo. Mas a pergunta — o que é o homem? — não está assim respondida. Nós apenas dizemos que espécie de homem é precisamente esse homem. Isto não é nenhuma resposta à pergunta pela essência do homem (HEIDEGGER, 2008, p. 77-78).

Qualquer investigação que pretenda direccionar a resposta sobre o homem para um enumerado de rotulações não pode encontrar o vínculo daquele com a liberdade, justamente pelo fato de a liberdade não ser mensurável em conceitos casuais ou pré-explicativos. Nenhum aspecto daquilo que busca o pensamento de Heidegger pode ser determinado por esse viés que se demonstra sempre *à mão* (Vorhanden), que já está dado.

O homem entendido de maneira meramente objetiva faz parecer que a liberdade é sua propriedade; porém, como diz Heidegger: não é o homem quem tem a liberdade, mas, é a liberdade que possui o homem (HEIDEGGER, 1979, p. 139). A liberdade é o *deixar-ser* do *ente* no seu desvelar, ao deixar-ser, pode o próprio homem ser livre de objetivações e amarras que encarceram o que existe de originário no questionar. O *deixar-ser* não é uma posição de indiferença, um omitir-se frente à obrigação, mas, sim, um estar livre que deixa que as coisas sejam o que são. A liberdade pensada por Heidegger é um estar livre *para*, e não um estar livre *de*. Não é um renunciar frente a algo, mas a assunção deste algo.

A palavra aqui necessária para expressar o deixar-ser do ente não visa, entretanto, nem uma omissão nem uma indiferença, mas ao contrário delas. Deixar-ser significa entregar-se ao ente. Isto, todavia, não deve ser compreendido apenas como simples ocupação, proteção, cuidado ou planejamento de cada ente que se encontra ou que se procurou. Deixar-ser o ente — a saber, como ente que ele é — significa entregar-se ao aberto e à sua abertura, na qual todo ente entra e permanece, e que cada ente traz, por assim dizer, consigo (HEIDEGGER, 1979, p. 138).

Então a liberdade não é um simples escolher entre opções; tampouco uma simples posição entre o agir e o não agir. É um entregar-se ao que se manifesta como tal; é um estar atento ao desvelamento.

A liberdade não é somente aquilo que o senso comum faz com facilidade circular sob tal nome: a veleidade que de vez em quando se manifesta em nós, de ocilarmos em nossa escolha ora para este, ora para aquele extremo. A liberdade também não é a ausência pura e simples de constrangimento relativa às nossas possibilidades de ação ou inação. A liberdade também não consiste somente na disponibilidade para uma exigência ou uma necessidade (e, portanto, para um ente qualquer). Antes de tudo isto (antes da liberdade “negativa” ou “positiva”), a liberdade é o abandono ao desvelamento do ente como tal (HEIDEGGER, 1979, p. 138).

Heidegger diz que a palavra grega *aletheia*, se traduzida por *desvelamento* (Unverborgenheit) ao invés de verdade, pode indicar a direção certa desse questionar essencial (HEIDEGGER, 1979, p. 138). Como já dito, liberdade é o

entregar-se ao que é desvelado, porém, não é um entregar-se em forma de perda, de desistência, mas sim de exposição ao ente, quando deixamos que o ente demonstre como é. Assim, temos o entendimento de como verdade e liberdade são ligadas em essência: “A essência da liberdade, entrevista à luz da essência da verdade, aparece como ex-posição ao ente enquanto ele tem o caráter de desvelado” (HEIDEGGER, 1979, p. 138). Não se deve pensar porém que apenas uma simples substituição de palavras possa nomear o que de fato é pensado quando se diz desvelamento. É preciso furtar do conceito tradicional de verdade sua “plena” certeza para que ela se demonstre como *desvelamento*. A verdade como *aletheia* possui tanto o desvelar como o *velar* (Verbergen) em sua originalidade.

Por todas essas questões colocadas, buscar a essência da verdade no pensamento de Heidegger é entender a verdade da essência. É preciso enveredar pelas sendas da liberdade para que o pensar da filosofia possa ter um encontro com a totalidade do fenômeno, de uma maneira verdadeiramente essencial.

Seu pensamento é a tranquilidade da mansidão que não se nega ao velamento do ente em sua totalidade. Mas seu pensamento é também, ao mesmo tempo, a decisão enérgica do rigor, que não rompe o velamento, mas que impele sua essência intacta para dentro da abertura da compreensão, e desta maneira, para dentro de sua própria verdade (HEIDEGGER, 1979, p. 144).

As questões essenciais, que importam para a filosofia e não se esgotam no responder, não as alcançamos no sentido de uma resolução que se encerra, que se adequa; não as encontramos com o sentido tradicional de verdade onde a própria verdade não se coloca em questão. A questão da verdade como *alétheia* demanda que procuremos aprofundar o sentido de *desvelamento*, para em seguida mergulhar novamente na questão da arte como um *pôr-se-em-obra* da verdade.

4.4 O VELAR E O DESVELAR, TERRA E MUNDO

Para Heidegger, a obra de arte é um pôr-se em obra da verdade. Mas que verdade encontramos na arte? A verdade que a arte *põe-em-obra* acontece justamente porque a obra de arte retira as coisas do ordinário, do comum, e as manifesta extraordinariamente.

A arte, mesmo tendo o caráter de coisa, tendo um suporte material, não se encerra num dualismo de forma e conteúdo. Como já falado, a obra de arte não é apenas do que é composta e o que representa, como nas investigações mais tradicionais: "A distinção entre matéria e forma é, e na verdade nas mais diferentes variedades, *pura e simplesmente o esquema conceitual usado em todas as teorias da arte e da Estética* (HEIDEGGER, 2010, p. 63). Um quadro não se resume a uma composição material de cor, assim como a escultura também não é só pedra, metal ou barro enformado pelo artista, a arte lança nosso olhar para aquilo que deixamos perdido no cotidiano.

No exemplo do templo erigido sobre o rochedo, em, *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger diz: "Somente o templo, no seu permanecer aí, dá às coisas sua vista e aos homens a visão de si mesmos" (HEIDEGGER, 2010, p. 105). O desvelar da obra-templo não esgota a manifestação, mas ao contrário, permite que ela vigore nessa manifestação, na medida em que a obra permanece e fundamenta um mundo, onde o extraordinário é demonstrado, onde nós somos convidados a olhar de forma a não ignorar mais os fenômenos pelo olhar habitual.

Aí permanecendo, repousa a obra arquitetônica sobre o fundamento rochoso. Este repousar da obra extrai do rochedo a obscuridade de seu suporte informe e, contudo, não forçada a nada. Aí permanecendo, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate furiosamente sobre ela e mostra deste modo a própria tempestade em sua força (HEIDEGGER, 2010, p.103).

A escolha do templo grego tem como fundamento servir para demonstrar a verdade da arte para além de qualquer aspecto que remeta ao que é denominado de “figurativo”, ou seja, para além da questão da obra como representação, para escapar de qualquer formalismo. “Ein Bauwerk, ein griechischer Tempel, bildet nichts ab. Er steht einfach da inmitten des zerklüfteten Felsentales” (HEIDEGGER, 2010, p. 100). “Uma obra arquitetônica, um templo grego, não copia nada. Ele se ergue simplesmente aí em meio às rochas escarpadas do vale” (HEIDEGGER, 2010, p. 101).

Não é apenas a matéria que compõe a obra que podemos entender como um novo lançar de nosso entendimento para a verdade da arte, mas também aquilo que a obra nos demonstra de mais esquecido em nossa vida cotidiana.

O que o templo do deus grego pode desvelar para que compreendamos o aspecto extraordinário da arte? Ora, para o fiel, ao resguardar o deus, o *templo-obra* acolhe-o para presentificar o próprio deus diante dele (HEIDEGGER, 2010, p. 103). É o templo que resguarda o fiel das intempéries e dá-lhe acesso à manifestação de sua devoção. O templo demonstra, em seu recinto sagrado, sua fé e seu deus.

Das Tempelwerk fügt erst und sammelt zugleich die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich, in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall — dem Menschenwesen die Gestalt seines Geschickes gewinnen Die waltende Weite dieser offenen Bezüge ist die Welt dieses geschichtlichen Volkes (HEIDEGGER, 2010, p. 102).

O templo-obra junta primeiramente e ao mesmo tempo recolhe, em torno de si, a unidade daquelas veredas e referências, nas quais nascimento e morte, maldição e benção, vitória e ignomínia, perseverança e queda, ganham para o ser humano a configuração do seu destino. A amplitude reinante destas referências abertas é o mundo deste povo histórico (HEIDEGGER, 2010, p. 103).

O templo-obra abarca o destino do povo que o ergueu, e remete este mesmo povo para sua história. Ao demonstrar seu destino, também demonstra sua herança. É

no templo que se encontra o sagrado e é nele que o fiel retorna para pedir e agradecer a benção de seu deus.

Mas não é apenas ao adentrar o templo que é possível acessar o que a obra-templo demonstra. Ao estar erigido, ao permanecer em seu lugar, ele revela não só a grandeza do adorado e a fé do adorador, ele também demonstra as forças sobre as quais o homem não possui controle e realça o lugar onde ele se situa. É a obra como templo (criação do homem) no rochedo que demonstra o poder de algo que está além do controle do próprio homem e não foi criado por ele: as forças da natureza.

Dastehend ruht das Bauwerk auf dem Felsgrund. Die Aufrufen des Werkes holt aus dem Fels das Dunkle seines ungefügen und doch zu nichts gedrängten Tragens heraus. Dastehend hält das Bauwerk dem über es wegrasenden Sturm stand und zeigt só erst den Sturm selbst in seiner Gewalt. Der Glanz und das Leuchten des Gesteins, anscheinend selbst nur von Gnaden der Sonne, bringt doch erst das Lichte des Tages, die Weite des Himmels, die Finsternis der Nacht zum Vor-schein. Das sichere Ragen macht den unsichtbaren Raum der Luft sichtbar. Das Unerschütterte des Werkes steht ab gegen das Wogen der Meerflut und läßt aus seiner Ruhe deren Toben erscheinen. Der Baum und das Gras, der Adler und der Stier, die Schlange und die Grille gehen erst in ihre abgehobene Gestalt ein und kommen so als das zum Vorschein, was sie sind (HEIDEGGER, 2010, p. 102).

Aí permanecendo, repousa a obra arquitetônica sobre o fundamento rochoso. Este repousar da obra extrai do rochedo a obscuridade de seu suporte informe e, contudo, não forçado a nada. Aí permanecendo, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate furiosamente sobre ela e mostra deste modo a própria tempestade em sua força. O brilho e a luminosidade do rochedo, os mesmo só aparecendo graças ao Sol, é que fazem aparecer a luz do dia, a extensão do Céu e as trevas da Noite. O erguer-se seguro torna visível o invisível espaço do ar. O inabalável da obra contrasta com a vaga da maré e deixa, a partir de seu repouso, aparecer a fúria do mar. A árvore e a grama, a águia e o touro, a serpente e o grilo aparecem no realce de sua figura e se apresentam assim no que eles são (HEIDEGGER, 2010, p. 103).

É pela manifestação da obra-templo, ao permanecer em seu lugar de fundação, que o homem constitui e funda o seu morar. Este aspecto é denominado por Heidegger a *Terra* (HEIDEGGER, 2010, p. 105). Porém, na mesma passagem,

nos adverte o pensador: *Terra* não deve ser tomada nem como uma massa de matéria, nem como a conceituação de planeta definida pela astronomia. Terra é o que abriga tudo aquilo que *desabrocha*, que se que ascende ao se demonstrar; a Terra *vige* e *abriga* (HEIDEGGER, 2010, p. 105).

O templo sobre o rochedo situa o homem em seu mundo e demonstra as coisas que o cercam, tornando-as visíveis. Porém isto acontece apenas quando, em sua fundação, a obra-templo permanece conectada ao seu próprio povo. E, em sua morada, ainda existe o deus a que foi consagrada (HEIDEGGER, 2010, p. 105).

Todos esses aspectos explanados por Heidegger, da fundação do que de mais sagrado existe para um povo, demonstram que qualquer que seja a obra de arte (mesmo a de linguagem, como a tragédia), só se funda no que ela permanece instalada em seu mundo.

Wenn ein Werk in einer Sammlung untergebracht oder in einer Ausstellung angebracht wird, sagt man auch, es werde aufgestellt. Aber dieses Aufstellen ist wesentlich verschieden von der Aufstellung im Sinne der Erstellung eines Bauwerkes, der Errichtung eines Standbildes, des Darstellens der Tragödie in der Festfeier. Solche Aufstellung ist das Errichten im Sinne von Weißen und Rühmen (HEIDEGGER, 2010, p. 106).

Quando uma obra é colocada numa coleção ou apresentada numa exposição, diz-se que foi instalada. Mas este instalar é essencialmente diferente da instalação no sentido da edificação de uma obra arquitetônica, do erigir uma estátua, da apresentação da tragédia na celebração da festa. Esta instalação é o erigir no sentido de consagrar e glorificar (HEIDEGGER, 2010, p. 107).

O obra de arte só se situa em seu aspecto original quando de sua instalação pelo povo que a criou, em seu momento de consagração. Pelo aspecto da obra-templo, o *consagrar* (Weißen) e o *glorificar* (Rühmen), trazem o deus adorado para dentro de seus desígnios, presentifica a divindade para o seu fiel. O *erigir* (Errichten) do templo é o que concentra os desígnios do sagrado e se faz como morada do deus e da fé, unindo o fiel ao sagrado. A obra-templo possui em seu *ser-obra* (Werksein)

o poder de instalar um *mundo* (Welt) consigo (HEIDEGGER, 2010, p. 109). E o que diz *mundo* quando fala Heidegger?

Welt ist nicht die bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren oder unabzählbaren, bekannten und unbekannten Dinge. Welt ist aber auch ein nur eingebildeter, zur Summe des Vorhandenen hinzu vorgestellter Rahmen. *Welt weltet* und ist seiender als das Greifbare und Vernehmbare, worin wir uns heimisch glauben. Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. Welt ist das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und fluch uns in das Sein entrückt halten. Wo die wesenhaften Entscheidungen unserer Geschichte fallen, von uns übernommen und verlassen, verkannt und wieder erfragt werden, da weltet die Welt (HEIDEGGER, 2010, p. 110).

Mundo não é a mera reunião das coisas existentes, contáveis e incontáveis, conhecidas e desconhecidas. Mundo também não é uma moldura imaginada e representada em relação à soma do existente. O *mundo mundifica*, sendo mais do que o que se pega e percebe, com o que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao que ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, benção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser. Onde acontecem as decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas e rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica (HEIDEGGER, 2010, p. 111).

Mundo não é pertencente aos entes que nos rodeiam, seja pedra, planta, ou animal, pois os mesmo não possuem mundo. Porém, todos os entes pertencem ao mundo enquanto se demonstram no desvelar (HEIDEGGER, 2010, p. 111). E é pela obra de arte, no que ela se funda como obra, que um mundo é instalado. “Das Werk stellt als Werk eine Welt auf. Das Werk hält das Offene der Welt offen” (HEIDEGGER, 2010, p. 110). “A obra como obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo” (HEIDEGGER, 2010, p. 111).

É parte da essência da obra de arte a instalação de um mundo e seu desvelamento. E ela perfaz sua sina no seu caráter de elaboração (Herstellung) em conformidade com os materiais das quais foi elaborada. Porém, diferente do utensílio que desgasta e desvanece os materiais dos quais foi feito, e com isso também vai perdendo sua serventia, a obra deixa a matéria aparecer. Como no

quadro de Van Gogh, a obra-templo também lança e alumia a pedra, o metal e as palavras sagradas proferidas. E assim também como num quadro (ou numa música, no poema, na escultura), toda obra de arte retira-se para a *Terra* e, assim, instalando um mundo, cumpre o elaborar desta Terra (HEIDEGGER, 2010, p. 115).

Heidegger utiliza os conceitos de *Terra* e *Mundo* para realçar o pôr-se em obra da verdade da arte. Por isso Terra e mundo não são o que demonstra um primeiro contato com o que as palavras dizem, e aglutinam-se numa relação mútua permitida pela obra de arte. Terra não é apenas o espaço do natural, nem tampouco o globo rochoso, o planeta em sua órbita, Terra é, para nós, o que nos acolhe, mas que esconde sua presença na relação com o mundo formado das escolhas do homem histórico.

Die Welt ist sich öffnende Offenheit der weiten Bahnen der einfachen und wesentlichen Entscheidungen im Geshick eines geschichtlichen Volkes. Die Erde ist das zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschließenden und dergestalt Bergenden. Welt und Erde sind wesentlich voneinander verschieden und doch niemals getrennt. Die Welt gründet sich auf die Erde, und Erde durchragt Welt (HEIDEGGER, 2010, p. 120).

O mundo é a abertura manifestante das amplas vias de decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico. A Terra é o livre aparecer, o nada forçado, do que permanentemente se fecha e, dessa forma, do que abriga. O mundo fundamenta-se sobre a Terra e a Terra irrompe enquanto mundo (HEIDEGGER, 2010, p. 121).

Essa relação que é como disputa, mas que não se esgota em desavença ou discórdia, traduz-se no movimento do velar e do desvelar, do mundo e da Terra; é nesse movimento do que se fecha como Terra e surge como mundo que ocorre o pertencimento de um e de outro. O desvelar da Terra pela obra de arte não esgota a manifestação, mas ao contrário, permite que ela vigore nessa manifestação, na medida em que a obra permanece e fundamenta um mundo. “Indem des Werk eine Welt aufstellt und die Erde herstellt, ist es eine Anstiftung dieses Streites” (HEIDEGGER, 2010, p. 122). “No que a obra instala um Mundo e elabora a Terra,

é ela uma instigação desta disputa” (HEIDEGGER, 2010, p. 123). Na arte a disputa entre Terra e mundo é contínua e não gera destruição, pois reside na força de seu movimento. A obra de arte funda um mundo e fundamenta sua essência em ser essencial para a existência humana.

O que está soterrado pelo habitual, afastado daquilo que é essencial e escondido na Terra, é demonstrado no mundo, em cada momento da construção da existência histórica do homem. Surge nesse constante movimento de co-pertença entre Terra e mundo, uma disputa que é a afirmação de cada um em conjunto com outro; um embate que une, não separa: "Na disputa, cada um transporta o outro para além de si" (HEIDEGGER, 2010, p. 123).

Nesta relação de disputa entre Terra e mundo a verdade do ente acontece como *velamento* (Verbergung) e *desvelamento* (Unverborgenheit). O velar como um dissimular ou como um recusar, mesmo que não saibamos nunca quando é um ou outro, visto que o velar atue velando a si mesmo (HEIDEGGER, 2010, p. 135); o desvelamento (verdade), como aquilo que se demonstra do ente, mas ao mesmo tempo atua conjuntamente com o próprio velar para que a certeza seja que não alcançamos todo o conhecer, ou seja, que a verdade também tem uma *não-verdade* (Un-wahrheit).

Der Satz: Das Wesen der Wahrheit ist die Un-wahrheit, soll dagegen nicht sagen, die Wahrheit sei im Grunde Falschheit. Ebenso wenig meint der Satz, die Wahrheit sei niemals sie selbst, sondern sei, dialektisch vorgestellt, immer auch ihr Gegenteil (HEIDEGGER, 2010, p. 136).

A proposição: a essência da verdade é a não verdade não deve, em relação ao que afirma, dizer que a verdade no fundo seja falsidade. Tampouco a proposição significa que a verdade nunca seja ela mesma, mas, sim, diz, representada dialéticamente, que sempre seja também o seu contrário (HEIDEGGER, 2010, p. 137).

A verdade como desvelar atua conjuntamente numa disputa originária no qual o ente se situa, aparece, e, ao mesmo tempo, se retira e se esconde. E nesta

relação, é a Terra e o mundo, respectivamente, aquilo que se vela, que se retrai, e aquilo que desvela, que se mostra (HEIDEGGER, 2010, p. 139). Mas, como atuam numa disputa que não cria vencedores ou derrotados, atuam sempre na própria relação da disputa, ou seja, é a própria disputa que se demonstra.

Die Wahrheit will als dieser Streit von Welt und Erde ins Werk gerichtet werden [...] In dem Streit wird die Einheit von Welt und Erde erstritten. Indem eine Welt sich öffnet, stellt sie einem geschichtlichen Menschentum Sieg und Niederlage, Segen und Fluch, Herrschaft und Knechtschaft zur Entscheidung. Die aufgehende Welt bringt das noch Unentschiedene und Maßlose zum Vorschein und eröffnet só die verborgene Notwendigkeit von Maß und Entschiedenheit (HEIDEGGER, 2010, p. 160).

A verdade quer ser encaminhada para a obra como esta disputa de Mundo e Terra [...] Na disputa é conquistada a unidade de Mundo e Terra. No que um Mundo se abre, ele situa para a decisão e para uma experiência humano-histórica: vitória e derrota, benção e maldição, domínio e escravidão. O mundo que eclode traz para a manifestação o ainda não-decida e o sem medida, e, deste modo, abre a oculta necessidade de medida e decisão (HEIDEGGER, 2010, p. 159).

Na obra de arte não é que se encontre a verdade simplesmente dada, mas é a própria verdade que está em obra; a obra é o acontecimento da verdade no desvelamento da disputa originário-inaugural entre Terra e mundo (HEIDEGGER, 2010, p. 155).

4.5 A ESSÊNCIA DA ARTE

Qual é, então a essência da obra de arte? Esta, que é a pergunta originária, como se procurou verificar até aqui, não pode esgotar-se numa resposta que apenas ignore qualquer possibilidade de continuar a questionar. Como diz Heidegger, a resposta que mantém sua própria força como resposta não se desvincula do questionar (HEIDEGGER, 2010, p. 181). O pôr-em-obra da verdade efetivado pela arte acontece com o desvelar da relação entre Terra e Mundo fundamentado pela obra.

A verdadeira essência da arte é um *pôr-em-obra* (Ins-Werk-Setzen) da verdade, e o sentido desta caracterização é definido da seguinte maneira por Heidegger: “Ins-Werk-Setzen heißt aber zugleich: in Gang- und ins Geschehen-Bringen des Werkseins” (HEIDEGGER, 2010, p. 180). “[...] pôr-em-obra quer dizer ao mesmo tempo: pôr a caminho e trazer para o acontecer o ser-obra. Isto acontece como desvelo (HEIDEGGER, 2010, p. 181).

A arte é o desvelar da verdade, e o mesmo acontece na obra no que ela é *poietizada*, ou seja, a própria essência da arte é *poietizante*. Sua verdade é demonstrada pela *poiesis*. A *poiesis* verte a verdade para além do banal ou habitual, de uma forma duradoura, para uma verdade originária. A obra não atua no ente, desvelando sua verdade, em uma relação de *causa e efeito*, pois seu efeito não é, de maneira alguma, como uma causa. É antes a própria maneira como a arte desvela o ente, a partir da obra, que é ontológico, que é pelo ser das coisas (HEIDEGGER, 2010, p.183).

Para ficar mais claro esse acontecimento da verdade na obra de arte, do pôr-em-obra da verdade como *poiesis*, vemos nessa outra passagem de Heidegger um maior esclarecimento: “A arte é, como o pôr-em-obra da verdade, *poiesis*. Não somente o criar da obra é poietizante, mas também, do mesmo modo, o desvelar da obra é poietizante [...]” (HEIDEGGER, 2010 p. 191). Então, como dito, para o filósofo a *poiesis* é uma condição essencial da linguagem das artes; faz parte do próprio modo como elas se manifestam e se demonstram. A *poiesis* é o modo de acontecimento da verdade da obra de arte, jamais desagregador e constritivo, mas que agrega e expande-se pelas manifestações artísticas, em seus próprios modos de apresentar-se. A *poiesis* é o manifestar no amplo sentido de entendimento da linguagem.

Wenn alle Kunst im Wesen Dichtung ist, dann müssen Baukunst, Bildkunst, Tonkunst auf die Poesie zurückgeführt werden. Das ist reine Willkür. Gewiß, solange wir meinen, die genannten Künste seien Abarten der Sprachkunst, falls wir die Poesie durch diesen leicht mißdeutbaren

Titel kennzeichnen dürfen. Aber die Poesie ist nur eine Weise des lichtenden Entwerfens der Wahrheit, d. h. des Dichtens in diesen weiteren Sinne (HEIDEGGER, 2010, p.184).

Se toda arte é em essência, *poiesis*, então a arquitetura, a escultura e a música precisam ser reconduzidas à poesia. Isto é pura arbitrariedade. E o é, enquanto pensarmos que as artes citadas sejam variedades da arte da linguagem, caso nos fosse permitido caracterizar a poesia com este título facilmente passível de interpretações equivocadas. Porém, a poesia é apenas um modo do projetar iluminante da verdade, isto é, do poietizar, neste sentido mais amplo (HEIDEGGER, 2010, p. 185).

Toda arte é poietizante, pois é assim que se manifesta como linguagem; porém, se encarada apenas como um modo de comunicação, a linguagem não consegue expressar toda sua potência originária como *poiesis*. A “palavra” *poietizada* da arte não resume sua essência a um mero comunicar. É por esse viés da linguagem que a arte acusa o desvelamento do ente num *narrar inaugural* e manifesta o ser (HEIDEGGER, 2010, p. 189).

Não se trata de uma geração de recursos subjetivos de fala, de se crer que o estar diante da obra possa ser uma elaboração conceitual inaugurada pelas palavras ao vento, mas da manifestação da verdade pela *poiesis* da obra. E esta é essencial para a arte pois é a sua "linguagem", não como uma proposição criada por uma técnica específica, ou um movimento artístico escrito na história, muito menos como a sensação de um deleite estético comunicativo, mas como a fundamentação da verdade que está na arte.

Poiesis e fundação da verdade são os constitutivos definitivos da arte para a fundamentação da ontologia heideggeriana. Mas como se demonstra a relação entre *poiesis* e a fundação da verdade? Como ocorre a verdade da obra na *poiesis*? Podemos entender melhor essa relação nestas duas passagens do autor:

Das Wesen der Kunst ist die Dichtung. Das Wesen der Dichtung aber ist die Stiftung der Wahrheit. Das Stiften verstehen wir hier in einem dreifachen Sinne: Stiften als Schenken, Stiften als Gründen und Stiften als Anfangen. Stiftung ist aber nur in der Bewahrung wirklich (HEIDEGGER, 2010, p. 190)

A essência da arte é a *poiesis*. Porém, a essência da *poiesis* é a fundação da verdade. O fundar compreendemo-lo aqui em triplo sentido: fundar como doar, fundar como fundamentar, fundar como principiar. Contudo, a fundação é realmente vigente no desvelo (HEIDEGGER, 2010, p.191).

Das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit stößt das Un-geheure auf und stößt zugleich das Geheure und das, was man dafür hält, um. Die im Werk sich eröffnende Wahrheit ist aus dem Bisheringen nie zu belegen und abzuleiten (HEIDEGGER, 2010, p.190).

O pôr-em-obra da verdade faz irromper o extra-ordinário e revoga ao mesmo tempo o habitual e o que assim se considera. A verdade que se inaugura na obra jamais é para ser comprovada e deduzida a partir do até então existente (HEIDEGGER, 2010, p.191).

A verdade que se funda na obra pela *poiesis* fundamenta-se (Gründen) naquilo que irrompe de *extra-ordinário*, e, por isso, não pode ser definido naquilo que já se conhece e que já está estabelecido. O que o processo de entendimento subjetivo faz é procurar aquilo que já está posto e elencar como significativo uma vivência particular, como se esta fosse o realmente essencial da arte. O originário da arte é aquilo que se demonstra para e pelo ser, e a arte possibilita este demonstrar.

Entender então uma verdade originária da obra de arte é estar sempre pronto a deixar que a linguagem da arte se presentifique. Uma investigação na trilha da senda de Heidegger é auscultar essa linguagem, estar pronto para ouvi-la ignorando o ruído do que não é essencial. É deixar que o falar dos entendimentos prévios da estética, seja no discurso filosófico seja na vivência imediata, ceda espaço para que a *poiesis* demonstre o que tem a dizer pela obra.

5 CONCLUSÃO

No posfácio de seu trabalho dedicado à investigação sobre a origem da obra de arte, diz Heidegger: "Die vorstehenden Überlegungen gehen das Rätsel der Kunst an, das die Kunst Selbst ist. Der Anspruch liegt fern, das Rätsel zu lösen. Zur Aufgabe steht, das Rätsel zu sehen" (HEIDEGGER, 2010, p. 200). "As reflexões precedentes dizem respeito ao enigma da arte, ao enigma que é a própria arte. Está longe a pretensão de resolver o enigma. Permanece a tarefa de ver o enigma." (HEIDEGGER, 2010, p. 201). O enigma da citação não constitui uma aporia, não é um problema insolúvel. O que é dito é que diante do mistério da obra de arte procuramos resolver com demasiada rapidez e não prestamos a devida atenção ao próprio enigma. Acreditamos ver a solução mas estamos enganados com a resposta. Ver o enigma que é a arte tem um propósito de clarear a questão; o que precisamos é olhar para o enigma e perceber nele próprio o que é o originário.

A proposta de entrelaçar a arte com enigma deixa claro que não é o intuito do pensador criar algum tipo de estética ou de pensamento estruturante (no sentido de direcionamento do que se pensar sobre o tema) que procure definir modos de se adequar a obra com uma teoria. Muito menos se trata de deixar ao juízo subjetivo de cada um definir o que seria a essência da arte. Heidegger também não pretende tecer um manual sobre obras de arte, nem que suas colocações sejam atributos para se elencar "qualidades" e "defeitos" de obras específicas, e assim, desenvolver tipos de interpretações comparativas.

Certamente pode parecer complicado a utilização de seus escritos para um enquadramento de alguma obra de arte; uma tentativa de utilizar suas concepções para “analisar” obras de arte podem causar mais problemas do que trazer soluções. Se pensarmos então na multiplicidade da arte surgida a partir do século XX então a maneira como Heidegger trabalha o tema da arte pode mostrar-se deslocada.

De fato, o pensador alemão não tenta criar nenhum tipo de concepção de onde se possa fazer análise de obras específicas, ou mesmo técnicas e estilos artísticos; em vez disso propõe desbravar aquilo que seja o mais original e essencial, e que possa ser encontrado em todas as obras de arte. Aquilo pelo qual as obras de arte são definidas como arte, e que não dependam de nenhum “selo” que as endosse como tal.

As concepções mais corriqueiras da arte, seja pelo viés da teorização, seja pela interpretação particularizada no sujeito, desenvolvem-se sequencialmente nas visões da particularidade do “objeto” artístico, seja como matéria enformada, seja como portador simbólico de algo diferente. Por esse caminho trilhado pelo pensamento mais comum, Heidegger vai desenvolvendo seus próprios conceitos sobre a arte.

Para reconhecer qual é o significado fundamental que a questão acerca da essência da obra de arte possui e como esse significado está em conexão com as questões fundamentais da filosofia, necessita-se naturalmente de intelecção dos preconceitos que residem no conceito de uma estética filosófica. Necessita-se antes de mais nada de uma superação do conceito da própria estética (GADAMER, 2010a, p. 338).

A superação de um encadeamento de pré-concepções feitas pela estética vai se desenvolvendo enquanto Heidegger constrói sua própria concepção da arte dentro do seu arcabouço de pensamento: a arte tem sua essência em ser um *pôr-em-obra da verdade*.

Temas do seu pensamento aparecem aqui e tomam dimensões fundamentais no entendimento de que a arte não pode ser definida prévia ou subjetivamente, pelo menos não em seu aspecto mais *originário*. O principal trabalho de Heidegger sobre a obra de arte tem ele mesmo uma força originária para o pensamento do autor.

A conferência sobre *A Origem da Obra de Arte* veio a lume em 1936 e foi posteriormente publicada na década de 50. Segundo Hans-Georg Gadamer, o trabalho de Heidegger causou uma “[...] sensação filosófica” (GADAMER, 2012a, p. 337). Por um lado por conta da inserção do tema da arte em sua interpretação peculiar, por outro, pelo antagonismo de conceitos como o de *Mundo* e *Terra*. Surgia ali uma nova concepção do pensamento de Heidegger no conceito de *Terra*.

[...] o conceito de *mundo* já vinha se mostrando desde o princípio do caminho de heideggeriano do pensamento como o conceito hermenêutico diretriz de Heidegger. O mundo como totalidade referencial do projeto do ser-aí constituía o horizonte, que se mostrava como anterior a todos os projetos do cuidado existencial humano [...] conceito da totalidade do presente à vista (GADAMER, 2010a, p. 337).

O mundo como a totalidade daquilo que o homem historicamente constrói como seu, e que vê como mais próximo e conhecido, e como interpreta a si mesmo e tudo que está a sua volta, encontra oposição no conceito de *Terra*, tão fugidio e oculto, que se relaciona veladamente com sua contraparte, evocando uma caracterização pela linguagem poética. “[...] o conceito de terra soava como um tom originário mítico e gnóstico, que só teria no máximo o seu direito de cidadania no mundo da poesia” (GADAMER, 2010a, p. 337).

E não sem qualquer referência, é exatamente na interpretação que Heidegger faz da obra de arte que se pode encontrar a força para o conceito de terra, pois sua determinação como conceito depreende-se de sua ligação essencial com o ser da obra de arte (GADAMER, 2010a, p. 338).

E é na essencialidade da poética para a arte que culmina o pensamento de Heidegger sobre a arte. As abordagens e a maneira como o pensador desenvolve seu pensamento sobre a arte aproxima-se, elas mesmas, de uma obra de arte. Lançando mão de variados elementos em seu texto que nos transportam para um linguajar poético, apontando que a essência da arte está ligada a *poiesis*.

Arte e pensamento, quando fundamentalmente originários, emanam da mesma fonte da linguagem, pois requerem que se pense o ser em sua revelação. “O poético extrai a sua capacidade reveladora inesgotável do ser que solicita o pensamento, apelando para o dizer da linguagem” (NUNES, 1992, p. 262). Ou seja, arte e pensamento, quando se reportam para a questão do ser, também são *poetizantes*.

Cabe ressaltar que essa confluência pela *poiesis* não tem a dimensão de que todas as artes, mesmo as visuais como pintura, escultura, instalação ou até mesmo a arquitetura, estão subordinadas à poesia como uma arte principal, mas sim que elas são um modo próprio de *poietizar* o desvelamento do ente (HEIDEGGER, 2010, p. 191). Além disso, a linguagem não é *poiesis* apenas em seu sentido mais essencial, quando é evocada em versos ou métricas (o que apenas demonstraria uma técnica poética), mas ela também o é quando lança o ente em um acontecimento que se faz pela primeira vez, de maneira verdadeiramente originária (HEIDEGGER, 2010, p. 189).

É, porém, nos usos corriqueiros da linguagem, na banalização da mesma como mera comunicação, que qualquer fundamentação de poético desaparece, e a mesma não demonstra a sua essência, a de ser a *morada da verdade do ser* (HEIDEGGER, 2008b, p. 331). A linguagem, quando instrumentalizada, não pode ser *poiesis*. Somente quando a linguagem se faz livre, quando pode ser uma força criadora, que se manifesta a verdade do ente.

Mas não se trata de pensar a criação como o produto de uma “mente” genial, de um grande mestre da técnica, e sim, no sentido de uma busca que demarca o caminho, de um *haurir* (Schöpfen). O aspecto de criação de um sujeito autônomo é expresso na concepção do subjetivismo moderno (HEIDEGGER, 2010, p. 193).

Se é na condição do poeta que podemos entender esses passos no caminho da compreensão da confluência de tudo que foi aqui colocado, arte, verdade, *poiesis* e pensamento, é preciso escutar atentamente aquilo que a poesia diz quando retoma a força do dizer, quando não submete as palavras a meros vocábulos com significados.

A poesia efetua esse retorno sempre renovado. E o poeta é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar. O retorno se opera no intervalo do silêncio, que vai de palavra a palavra, quando o poeta nomeia o discurso dizente. É a nomeação que leva uma coisa a ser coisa. Palavras e coisas nascem juntas (NUNES, 1992, p. 267).

Assim como na palavra haurida pelo poeta, quando o artista revela sua obra e quando a mesma desvela a verdade do ente para quem a frui, estimula esse acesso ao que existe de mais originário, pois, a própria arte é em sua essência esse originário (HEIDEGGER, 2010, p. 199).

Fica então o entendimento que, para se chegar até a verdade originária da arte, é preciso ouvir o que a arte tem a dizer; que essa verdade é o desvelar da própria obra e não o que encontramos como um fato previamente colocado; é pensar a busca como se em nós falasse o título de um dos livros do poeta Carlos Drummond de Andrade: um “claro enigma”¹⁹.

¹⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia da Letras, 1ª edição 2012, pp.144. Publicado pela primeira vez em 1951.

- REFERÊNCIAS -

ANDRADE, Carlos Drummond. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Hegel, Husserl, Heidegger**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2012a.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2012b.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HEIDEGGER, Martin. **Coleção os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HEIDEGGER, Martin. **O princípio do fundamento**. Tradução de Jorge Telles Menezes . Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Que é uma coisa?**. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Algumas indicações sobre principais pontos de vista para o diálogo teológico "O problema de um pensar e de um falar não objetivantes na teologia**. In: *Sofia*. Vitória: Edufes, v. 10, n. 13 e 14, p. 257-269, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A essência do fundamento**. Lisboa: Edições 70, 2007a.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche I**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007b.

HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche II**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007c.

HEIDEGGER, Martin. **Lógica: a pergunta pela essência da linguagem**. Tradução de Maria Adelaide Pacheco e Helga Hock Quadrado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008a.

HEIDEGGER, Martin. **Marcas do caminho**. Tradução de Enio Paulo e Ernildo Stein. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2008b.

HEIDEGGER, Martin. **Que é isto - a filosofia? identidade e diferença**. Tradução de Ernildo Stein. Rio de Janeiro: Vozes, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2009a.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à filosofia**. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009b.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2012a.

HEIDEGGER, Martin. **Ontologia (hermenêutica da faticidade)**. Tradução de Renato Kichner. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2012b.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução e organização de Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp, 2012c.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética, O Belo na Arte**. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

PESSOA, F; COSTA, R. **Estética**. Vitória: UFES, 2016. Disponível em: http://www.ricardocosta.com/sites/default/files/livros/pdf/primeira_parte_livro_estetica.pdf. Acesso em 25 Out 2016.

VAN GOGH, Vincent. **Par de sapatos**, 1886. 38,1 cm x 45,3 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.